...bin - Horei 6

MUZICA

218

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI CULTURII

12

1955

Muzica

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI CULTURII

Nr. 1—2 — Anul V
ianuarie - februarie 1955

APARE LUNAR

Luptăm din răsputeri pentru apărarea păcii şi civilizaţiei

Făcîndu-se ecoul voinţei de pace a popoarelor şi pentru a feri omenirea de prăpădul unui război atomic, Consiliul Mondial al Păcii a adresat popoarelor lumii următorul Apel:

„În prezent, anumite guverne se pregătesc să dezlănţuie un război atomic. Ele vor să convingă popoarele de inevitabilitatea acestuia.

Folosirea armei atomice ar duce la un război de exterminare.

Declarăm că guvernul care va dezlănţui războiul atomic va pierde încrederea poporului său şi va fi condamnat de toate popoarele.

Ne ridicăm împotriva acelora care pregătesc războiul atomic.

Cerem distrugerea în toate ţările a stocurilor de arme atomice şi încetarea imediată a producţiei acestora".

Făuritorii muzicii noi, înaintate, din ţara noastră au primit cu adeziune profundă Apelul Consiliului Mondial al Păcii adresat tuturor celor cărora le sînt scumpe viaţa şi progresul.

Conştienţi de adînca răspundere ce le revine ca intelectuali înaintaţi, compozitorii şi muzicologii grupaţi în Uniunea Compozitorilor din Republica Populară Romînă se alăturăcu hotărîre fermă sutelor de milioane de oameni de pe toate continentele globului pămîntesc, care se ridică împotriva pregătirii războiului atomic.

La chemarea Comitetului Permanent pentru Apărarea Păcii din R. P. R., oamenii de muzică din ţara noastră întăresc prin semnăturile lor Apelul de la Viena, înscriindu-şi voinţa dîrză şi eforturile lor în lupta întregului nostru popor pentru salvarea păcii, culturii şi civilizaţiei umane.

Apărînd activ cauza păcii, muzicienii din R. P. R. îşi sporesc necontenit străduinţile pentru înflorirea artei muzicale romîneşti, pentru întărirea şi prosperitatea scumpei noastre patrii.

Uniunea Compozitorilor din R. P. R.

15817

Pentru o mai justă orientare în interpretarea muzicii noastre

Din toate timpurile, popoarele mari și mici și-au adus contribuția la patrimoniul culturii universale, îmbogățindu-l cu aportul lor național, determinat de condițiile specifice de dezvoltare istorică.

O cultură națională solidă nu s-a putut dezvolta însă decît acolo unde făuritorii ei s-au întemeiat pe fundamentul creației populare. Pe de altă parte, o cultură națională cu adevărat înaintată și reprezentativă, nu este decît aceea care, asemenea unui gorun secular, își trage seva din adîncuri, prin mii și mii de firișoare, iar apoi își întinde departe ramurile, cuprinzînd larg și primitor pe cei însetați de binefacerile sale.

Istoria muzicii ne arată, la rîndul ei, că o artă națională înfloritoare nu a putut lua naștere decît atunci cînd s-a sprijinit pe creația populară.

Din fericire, în țara noastră există condiții minunate pentru a duce la o înaltă înflorire arta muzicală profesională. Avem o creație artistică populară de o rară bogăție și frumusețe, iar prin grija Partidului și Guvernului au fost create instituții de artă muzicală, teatre de operă, filarmonici, mari formații corale etc. într-un număr impunător, care au drept sarcină importantă difuzarea în masele largi a creației muzicale universale, clasice și contemporane. Dar rolul lor nu se poate nicidecum mărgini aici. Nu este suficient să avem cetățeni care să cunoască creațiile străine. Ei trebuie să cunoască și să iubească, să se identifice cu aspirațiile creatoare ale compozitorilor noștri, cu atît mai mult cu cît creația acestora se inspiră tot mai adînc din viața și năzuințele cele mai înaintate ale poporului, oglindind idealurile înalte ale maselor, faptele măreț ale constructorilor vieții noi.

Numai în acest chip se poate ajunge, printr-o armonioasă și strînsă legătură între mase și creatorii de artă, la acea înflorire a unei culturi muzicale naționale, al cărui minunat exemplu ni-l oferă școlile naționale și în primul rînd școala muzicală rusă și cea a muzicienilor sovietici.

O asemenea muzică națională sprijinită pe creația populară și dezvoltată la un înalt nivel artistic, are asigurate condițiile pentru a pătrunde adînc în rîndurile maselor, de la publicul căminelor culturale, care acum începe să se inițieze în formele mai complexe ale muzicii, pînă la cei care le stăpînesc pe deplin.

Atît creațiile din domeniul teatrului muzical cît și compozițiile vocal-simfonice, simfonia, poemul simfonic — ca forme complexe — pot oglindi în modul cel mai cuprinzător viața și aspirațiile maselor. De aceea trebuie considerată ca o adevărată îndatorire patriotică promovarea și difuzarea în condiții optime a creației muzicale românești.

Este de la sine înțeles că un mare dirijor reușește mai ușor să obțină succese răsunătoare prin interpretarea unor capodopere bine cunoscute ale muzicii clasice, cu care publicul s-a familiarizat de mult, decît prin interpretarea unor lucrări noi, românești sau străine, al căror succes nu a fost încă verificat. Cu atît mai mare va fi însă succesul unui dirijor, cu cît el va participa într-o largă măsură la apropierea unei lucrări noi de masa largă a ascultătorilor. In această privință este grăitor exemplul succesului triumfal repurtat de oratoriul „Tudor Vladimirescu" de Gheorghe Dumitrescu, succes care s-a răsfrînt din plin și asupra dirijorului, maestrul George Georgescu.

Din păcate, boala vedetismului îi împiedică pe mulți dintre dirijorii noștri de a înțelege cît de constructivă poate fi activitatea lor în această direcție, cît de însemnat poate fi aportul lor la crearea unei culturi muzicale naționale. Este neîndoios însă, că numele lor se va înscrie în istorie cu litere cu atît mai mari, cu cît devotamentul lor pentru promovarea creației muzicale românești va fi mai profund, chiar dacă această creație nu se sprijină încă pe o tradiție atît de glorioasă ca aceea a altor popoare.

Numele lui Theodor Rogalski rămîne indisolubil legat de istoria muzicii românești în cei zece ani din urmă și prin marea sa operă de promovare și difuzare a creației naționale. Alți dirijori au avut unele succese mai răsunătoare, dar nu suficient de durabile, fiindcă au căutat să prezinte de preferință lucrări din repertoriul universal cu o mare priză asupra publicului. Theodor Rogalski rămîne însă exemplul viu al dirijorului care a subordonat de cele mai multe ori succesul său personal, intereselor înalte de promovare a unei culturi muzicale românești.

Trebuie să arătăm cu părere de rău că unii dirijori mari, de talie europeană, ale căror merite au fost recunoscute atît la noi, cît și peste hotare, privesc încă creația muzicală românească de pe o poziție de neîncredere și chiar cu lipsă de simpatie. Faptul că din cînd în cînd ei execută și cîte o lucrare românească, nu înseamnă nici pe departe că necesitățile de popularizare susținută a creației românești sînt satisfăcute.

Trebuie considerată, în orice caz, ca o mare greșeală și ca lipsa unei juste orientări în domeniul creației noastre, faptul că un dirijor care este și compozitor, privește prin prisma gustului său personal și a preceptelor sale strict individualiste, întreaga creație românească. Acești dirijori care ar dori ca fiecare compozitor român

să fie un geniu egal cu marii compozitori universali, uită un mare adevăr pe care ni-l arată istoria muzicii, anume, că drumul geniului este pregătit întotdeauna de generații întregi de compozitori, al căror nume nu mai este cunoscut azi decît specialiștilor, dar fără a căror muncă, opera de sinteză a marilor creatori nu ar fi fost posibilă. Apariția lui Bach de pildă, a fost pregătită de nenumărați înaintași și tot astfel un Mozart nu ar fi existat, desigur, fără școala de la Manheim.

Tot astfel creația marilor clasici ruși a fost pregătită de multe generații de compozitori ca Fomin, Cavos, frații Serghei, Verstovski, Aliabiev ș. a.

Este indispensabil ca un număr mai mare de compozitori să contribuie la acumularea măiestriei artistice, să aducă experiența lor personală în extragerea întregii seve a muzicii populare, în folosirea intonațiilor populare, ducînd la acel salt calitativ pe care un viitor geniu muzical îl va reprezenta cu strălucire în muzica noastră.

Interpreții trebuie să se afle în permanență alături de făuritorii muzicii, contribuind la crearea unui curent sănătos de promovare a creației noastre, cultivînd sensibilitatea publicului pentru muzica romînească.

Trebuie lichidată cît mai grabnic situația creată pe de o parte de faptul că dirijorii nu dau sprijin larg creației romînești din teama că aceasta este lipsită de popularitate, — pe de altă parte, rezerva publicului față de această creație provenind din necunoașterea ei.

Dacă mai există încă rămășițele vechiului public cu o învederată înclinație cosmopolită, care continuă aceeași atitudine de neîncredere față de forțele creatoare ale poporului romîn — atitudine cunoscută încă de pe vremea lui Musicescu și a lui Kiriac — în schimb, noul nostru public, ce manifestă un incontestabil atașament față de creația romînească, sporește necontenit. Acestui nou public să-i facem cunoscută creația muzicală actuală nu în condițiile de odinioară, cînd ea era prezentată, la concerte, sporadic și în subsidiar, ca o datorie formală, ci în acele condiții de prezentare îngrijită care să garanteze înfățișarea deplină a intențiilor compozitorului.

Se mai întîmplă de multe ori ca o lucrare străină, deși bine cunoscută, să fie trecută de către orchestră cu asiduitate în cele cinci repetiții ce-i stau la dispoziție de la un concert la altul — în vreme ce unei lucrări romînești prezentată în primă audiție i se acordă, în cazuri rare, cel mult două-trei citiri superficiale. In felul acesta nu numai că nu se atinge scopul dorit, anume prezentarea creației noastre în cele mai bune condiții, ci dimpotrivă, ea reprezintă o pierdere de timp și o cheltuială de energie inutilă, atît din partea dirijorilor cît și a orchestrei, cu un singur rezultat: compromiterea lucrării respective.

★

Unul din aspectele semnificative ale revoluției noastre culturale îl constituie faptul că muzica nu mai este, ca odinioară, apanajul unei minorități, ci a devenit un bun al tuturor. Cele 42.000 de cercuri artistice de amatori, în care activează peste un milion de muncitori, intelectuali, funcționari, elevi și ostași, fanfarele și orchestrele populare, cele 11 orchestre simfonice de stat, precum și formațiile semi-simfonice aflate în aproape toate orașele mai mari ale țării — la care vine să se adauge larga răspîndire a muzicii radiodifuzate — dovedesc cu prisosință că manifestările muzicale au ajuns să aibă, la noi, un caracter într-adevăr de masă. Alături de aceste elemente atît de importante pe calea ridicării către artă și cultură a poporului, creația muzicală a cunoscut, în ultimul deceniu, o înflorire nemaiîntîlnită pînă în prezent. Forurile conducătoare ale artei și culturii noastre au urmărit cu atenție și au sprijinit cu putere muzica noastră înaintată, creația muzicală națională în formă și socialistă în conținut. Ajutați în chip multilateral, însușindu-și tot mai stăruitor înalta principialitate a Hotărîrii din 1948 a C.C. al P.C.U.S., compozitorii au reușit să creeze în toate genurile (cu rezervele ce sînt de făcut în privința muzicii de operă), lucrări ce dovedesc o apropiere necontenită de graiul muzical popular, compoziții melodioase și accesibile care oglindesc specificul național și chipul omului înaintat din zilele noastre, lupta acestuia pentru propășirea Patriei, pentru făurirea vieții noi.

Paralel cu avîntul creației și cu înflorirea vieții noastre muzicale, o pleiadă de interpreți valoroși, dintre care mulți ridicați în condițiile de afirmare create de regimul nostru democrat-popular tuturor talentelor, au făcut cunoscute unele din lucrările compozitorilor noștri atît în țară cît și în străinătate, unde acestea au întîlnit adesea toată prețuirea meritată.

Trebuie să privim cu un sentiment de mîndrie și — alături de compozitorii noștri — de recunoștință, faptul că muzicii romînești i se acordă astăzi dreptul la o largă audiență în toate sălile de concert. Opreliștile de care era lovită, în trecut, muzica romînească, sînt prea bine cunoscute, pentru a nu prețui cum se cuvine fericita situație ce i-a fost creată, considerația deosebită de care se bucură azi.

Urmărind cu multă atenție creația din domeniul muzicii de masă, din acela al teatrului muzical — gen atît de iubit de masa largă a ascultătorilor —, creația din domeniul muzicii corale ca și din acela al muzicii de cameră, forurile de răspundere ale artei noastre au pus un accent dintre cele mai puternice și pe muzica simfonică — gen care a ajuns să intereseze și să antreneze, astăzi, rînduri foarte largi de ascultători. Inființarea treptată a celor 11 filarmonici de stat, reflectă tocmai această grijă ca muzica simfonică să pătrundă cît mai adînc în masa ascultătorilor.

Se pune totuși întrebarea: în ce măsură este valorificat acest drept dobîndit în anii

puterii populare de muzica romînească, în ce chip filarmonicile din țară, dirijorii și soliștii noștri, promovează creația simfonică a compozitorilor din R.P.R.?

Pentru o primă orientare, vom lua în considerație Filarmonica din București, colectiv artistic emerit unde condițiile de prezentare a creației romînești socotim că sînt cele mai bune. Din cercetarea programelor rezultă că în intervalul octombrie 1953 — noiembrie 1954, au fost executate, în cadrul celor 51 concerte simfonice date (număr care este în realitate cel puțin dublu, întrucît fiecare concert este repetat o dată și chiar de două ori), numai 25 (!) lucrări de muzică romînească — ceea ce reprezintă fără îndoială un procent mult prea mic față de totalul celorlalte lucrări simfonice executate.

Este adevărat, au fost prezentate unele programe unitare — Ceaikovski, Wagner, Dvorak, Prokofiev, Haciaturian etc. — care, urmărind creația unui singur compozitor, au contribuit, în general, la conturarea unei imagini de ansamblu a personalității artistice a fiecăruia dintre aceștia. Faptul nu acoperă totuși latura negativă a programelor, anume că în 25 — respectiv 50 concerte — nu a figurat nici o lucrare romînească! Așa, bunăoară, în decembrie 1953, lună marcată printr-o bogată activitate muzicală, din opt concerte efectiv date, numai două au cuprins lucrări romînești, iar în ianuarie 1954 din unsprezece concerte doar trei au cuprins și lucrări ale compozitorilor din R.P.R.

La Filarmonica din Orașul Stalin, unde dirijorul Dinu Niculescu este știut că depune o rodnică activitate de răspîndire a muzicii simfonice, situația creației simfonice romînești este dintre cele mai grele, căci în stagiunea trecută au existat nu mai puțin de patruzeci de concerte în cadrul cărora nu a fost prezentată nici o lucrare romînească.

La Iași, Timișoara, Craiova, Arad și Oradea, situația este aproape asemănătoare: între 33 și 38 concerte, în programele cărora nu figurează nici un compozitor din R.P.R.

Filarmonica din Tg. Mureș popularizează, de asemenea, într-o slabă măsură, muzica romînească, iar creația compozitorilor maghiari din R.P.R. este absentă din programele sale. Avem în țara noastră compozitori ca Szabo Delly Geza, care a scris poeme simfonice, o uvertură, Jodal Gabor autorul unui balet și a unei suite, Max Eisicovits (suită de dansuri vechi), Adalbert Markos (dansuri secuiești), Carol Molnar (Rapsodia secuiască), Carol Hajak (Simfonia în re), Zoltan Aladar (Divertismentul și o Cantată), Kozma Geza (Dans secuiesc), Bihari („Toborzó" și o suită), pentru a nu cita decît aceste nume și lucrări. In afară de Kozma Geza, fost dirijor la Filarmonica respectivă, al cărui dans secuiesc a fost executat în luna decembrie 1953 de două ori, și de Bihari, ceilalți compozitori sus-amintiți sînt ignorați cu desăvîrșire de conducerea Filarmonicii din Tg. Mureș. Nici chiar în Săptămîna culturii maghiare din aprilie trecut, acești compozitori nu au figurat în programe. Această instituție de artă și cultură din Regiunea Autonomă Maghiară, una dintre cele mai bune formații simfonice ale noastre și care trebuie să joace un rol de seamă în promovarea creației compozitorilor romîni și maghiari, este datoare să-și îmbunătățească neapărat activitatea, introducînd în repertoriul său muzica acestora.

S-ar cădea subliniat ca pozitiv faptul că Filarmonica din Botoșani — care de la 1 ianuarie 1954 a devenit instituție de Stat — execută muzică romînească cu prilejul fiecărui concert. La o cercetare mai atentă a programelor se constată însă că lucrările nu sînt dintre cele mai semnificative pentru creația noastră, ca de exemplu „Șapte babe" de Runcu, „Garofița" de G. Dinicu, ș. a. Potpuriul „Botoșanca" de Max Weber, directorul Filarmonicii din Botoșani, a fost cîntat de două ori în aceeași lună, iar „Dansul fetelor" de Constantin Bobescu a fost inclus mai în fiecare lună în programe — ceea ce dovedește sărăcia repertoriului orchestrei respective.

Din programele filarmonicilor mai rezultă că unii dirijori care sînt și compozitori ca Achim Stoia, Nicolae Boboc, Const. Bobescu ș. a. prezintă — din comoditate sau din datoria de a înscrie și muzică romînească — îndeosebi lucrări personale, atît la orchestrele respective unde activează permanent, cît și în localitățile unde dirijează ocazional. Este fără îndoială un fapt pozitiv, căci se presupune că autorul este cel mai în drept să cunoască și să evidențieze însușirile lucrării. Dar transformat în sistem, acest lucru duce în chip evident la o îngustare a repertoriului.

Anumite lucrări sînt programate în urma recomandării filialelor locale. Această programare făcută cu discernămînt contribuie să apropie masa ascultătorilor de creația romînească. Chiar cînd unele lucrări — ca de pildă simfonia „Răscoala 1907" de Nicolae Julea, prezentată de dirijorul Th. Costiuc în stagiunea trecută (26 iunie 1954) la Filarmonica „Oltenia" din Craiova — sînt mai slabe, după cum rezultă din referatul forurilor de competință din Ministerul Culturii, asemenea audiții dau posibilitatea compozitorilor să-și asculte lucrările, să se verifice — ceea ce constituie, fără îndoială, un imbold în munca artistică a acestora.

Subliniem cu tărie răspunderea pe care trebuie să și-o asume filialele atunci cînd recomandă spre executare anumite lucrări. Asemenea recomandări trebuiesc făcute numai după o foarte serioasă cercetare și discutare a pieselor prezentate de către compozitori.

O lipsă de interes față de creația simfonică romînească vădește și Filarmonica din Satu-Mare. Concertele de muzică populară, ca cel dirijat de Alexandru Fischer la 22 noiembrie 1953, ori acela pe care dirijorul Egressi l-a condus la 22 și 27 noiembrie 1954, cînd a prezentat arii de operete, nu au cuprins nici una

din lucrările compozitorilor din R.P.R. Am citat aici doar aceste două exemple negative (din 14 asemănătoare) pentru a arăta că muzica românească nu figurează nici în acele programe în care ar putea fi mai uşor introdusă.

Dacă socotim primele audiţii oferite ascultătorilor în cursul stagiunii trecute, bilanţul este de o sărăcie care trebuie să dea de gîndit. Însăşi Filarmonica din Bucureşti, nu se înscrie în tot cursul stagiunii trecute decît cu cinci lucrări: „Concertul pentru coarde" de Sigismund Toduţa, Poemul simfonic „Cîntarea Romîniei" de Matei Socor, „Uvertura solemnă" de Ludovic Feldman, Suita a II-a de Mansi Barberis şi Cantata „Mai multă lumină" de Sabin Drăgoi — în vreme ce nenumărate alte lucrări zac în sertarele Uniunii ori în mapele compozitorilor, aşteptînd ziua cînd filarmonicile şi dirijorii se vor hotărî să le programeze.

Trebuie să mai arătăm, cu părere de rău, că majoritatea dirijorilor socotesc lucrările simfonice romîneşti drept un balast care nu poate contribui la succesul concertului şi mai ales la succesul... personal. Unii dirijori nu acordă toată importanţa cuvenită creaţiei romîneşti care aşa cum s-a arătat mai sus, la repetiţii, este tratată cu multă superficialitate, trecută adesea sumar, o singură dată.

Un alt aspect negativ este şi acela că nu numai dirijorii dar şi soliştii se dovedesc puţin dispuşi să promoveze creaţia romînească. Dacă este adevărat că interpreţi ca Valentin Gheorghiu, Radu Aldulescu, Ion Voicu, Vasile Jianu, Vladimir Orlov, Irina Lăzărescu, Elvira Loebe, Henry Brendier, s-au apropiat cu atenţie şi cu dragoste de muzica noastră simfonică scrisă pentru solişti, nu este mai puţin adevărat că alţi reprezentanţi de seamă ai artei noastre interpretative ca Sylvia Şerbescu, Mîndru Katz, Lydia Cristian, Alexandru Demetriad, Cornel Gheorghiu, Magda Nicolau şi încă mulţi alţii, s-au ţinut departe de ea. Or, creaţia noastră în ceea ce priveşte muzica simfonică scrisă pentru solişti va putea fi stimulată, îmbogăţită, numai prin participarea activă a tuturor interpreţilor la promovarea ei.

Vom releva însă că acţiunea de popularizare a muzicii noastre a fost dusă totuşi cu consecvenţă de către dirijorul Alfred Alessandrescu, la orchestra Radio. Numai în cursul stagiunii trecute au fost prezentate în primă audiţie „Simfonietta a IV-a" de Mihail Andricu, Suita „Mitrea Cocor" de Sabin Drăgoi, „Uvertura festivă" de Ludovic Feldman, Cantata „Griviţa luptătoare" de Constantin Palade, „Poem pentru vioară şi orchestră" de Mansi Barberis. Deşi în discuţia generală nu a fost socotită şi activitatea din cadrul „Decadei muzicii romîneşti", vom menţiona că dirijorul Alfred Alessandrescu a prezentat şi cu acest prilej nu mai puţin de trei prime audiţii: „Poemul eliberării" de Alfred Mendelsohn, Uvertura „23 August" de Adalbert Winkler şi „Uvertura festivă" de Mircea Chiriac. Subliniem călduros această intensă activitate, ce poate sluji de îndreptar tuturor dirijorilor din R.P.R. Această acţiune de promovare a muzicii romîneşti de către orchestra simfonică Radio se cuvine, cu necesitate continuată, generalizată, şi nu părăsită aşa cum pare să se fi întîmplat în ultimul timp.

In munca de organizare a concertelor din stagiunea 1953—1954 un rol deosebit de important i-a revenit Direcţiei Muzicii din Ministerul Culturii care a făcut din vreme programarea lucrărilor pentru toate filarmonicile din ţară. Aici sînt de discutat totuşi acele lucrări de amploare care nu au putut fi executate, din pricină că nu toate filarmonicile din ţară dispun de aparatul orchestral necesar ceea ce a dus la schimbări, adesea esenţiale, în programele de concert.

Este, pe de altă parte, absolut necesar ca printr-o înţelegere cu conducerea Sfaturilor Populare din localităţile unde se află filarmonicile, să se rezolve definitiv şi cît mai satisfăcător problema aşa-zisului fond nescriptic din care se achită drepturile soliştilor şi dirijorilor străini de localitate. Aşa cum s-a putut constata, programele anumitor concerte au suferit schimbări fundamentale din cauză că filarmonicile nu au putut garanta achitarea lor.

Lipsurile sus semnalate care caracterizează activitatea muzicală din stagiunea trecută se cer imperios lichidate.

Stabilirea de către Ministerul Culturii a următorului plan minimal de activitate pentru stagiunea 1954—55 şi trasarea unor sarcini precise către filarmonicile din ţară, exprimă tocmai importanţa pe care forurile conducătoare ale artei noastre o acordă promovării muzicii simfonice romîneşti.

Filarmonici	Nr. total al concertelor	Nr. concertelor cu muzică românească	Nr. total al lucrărilor de muzică românească
Bucureşti . .	40	24	25
Iaşi	40	25	31
Timişoara . .	36	25	31
Oraşul Stalin .	37	15	26
Arad	38	28	35
Sibiu . . .	35	27	34
Oradea . . .	30	17	20
Craiova . .	39	25	35
Tg. Mureş .	32	16	26+18 lucrări maghiare
Satu Mare . .	32	15	21
Botoşani . . .	24	19	27

Avem, din fericire, un bogat patrimoniu artistic apreciat nu numai în țară dar și în străinătate, patrimoniu pe care avem datoria să îl valorificăm așa cum se cuvine.

Să facem larg cunoscute simfoniile, suitele și lucrările concertante ale tuturor compozitorilor noștri în frunte cu maestrul Enescu, lucrări care apar unele prea rar, iar altele de loc, în repertoriul concertelor noastre simfonice.

Militînd pentru o amplă difuzare a creației românești, Uniunea Compozitorilor nu urmărește interesele personale ale compozitorilor, succesele acestora. Conștiente de adevărul că cultura noastră națională înaintată reprezintă una din cele mai importante forme de afirmare a forței și frumuseții morale a poporului, a justeții drumului pe care mergem, bucurîndu-se de sprijinul larg al Partidului și Guvernului care consideră cultura drept o importantă problemă de stat, forurile competente și de răspundere au pornit la o viguroasă campanie de afirmație a creației muzicale românești, o campanie de convingere a tuturor dirijorilor și soliștilor din patria noastră, pentru promovarea și popularizarea acesteia în cele mai adînci rînduri ale ascultătorilor.

Dirijorii, soliștii și orchestrele noastre simfonice trebuie să privească această muncă artistică de promovare a muzicii simfonice românești drept o sarcină de onoare și o datorie patriotică.

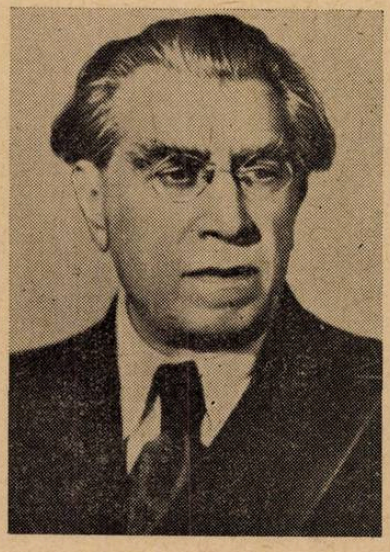
Traducerea în fapte a acestor sarcini de seamă impune concursul direct și neîntîrziat al tuturor celor ce activează pe tărîmul îndrumării muzicale și al interpretării creației. Ei sînt chemați să își pună tot talentul și întreaga putere de muncă artistică la promovarea noii noastre muzici aflată în slujba poporului.

Gîndurile şi impresiile unui fruntaş al muzicii sovietice care ne-a vizitat ţara

Vă urez, dragi prieteni romîni, noi succese pe tărîmul artei muzicale

de R. M. GLIER
compozitor
Artist al Poporului din URSS

Se apropie Anul Nou, începe 1955. Pentru oamenii sovietici, anul care a trecut a fost remarcabil printr-o serie întreagă de evenimente minunate care au avut loc în viaţa culturală a ţării. In anul care a trecut, cultura muzicală sovietică s-a îmbogăţit cu noi opere interesante a căror valoare artistică este destul de importantă.



Anul 1954 a fost şi pentru mine un an de intensă muncă creatoare. Am terminat baletul „Fîntîna Turmelor" care va fi prezentat pe scena Teatrului Muzical „Stanislavski-Nemirovici-Dancenko". In prezent se lucrează din plin la pregătirile în vederea montării acestui spectacol. Insă momentul cel mai luminos şi mai de neuitat din activitatea mea creatoare în anul care se încheie, a fost călătoria mea în Republica Populară Romînă.

Şederea în această minunată ţară unde am petrecut o lună de zile mi-a lăsat impresii şi amintiri de neşters. Vizita mea în Romînia a coincis cu sărbătorirea Lunii Prieteniei Romîno-Sovietice. Pretutindeni mi-am putut da seama, am simţit recunoştinţa fierbinte a poporului faţă de patria mea, faţă de marea Uniune Sovietică care a ajutat poporului romîn să scuture jugul fascist, să rupă lanţurile robiei capitaliste şi să înceapă o viaţă nouă, liberă şi fericită. Nu întîmplător cea de a 10-a aniversare a eliberării Romîniei de sub jugul hitlerist s-a transformat într-o demonstraţie a prieteniei de nezdruncinat, a frăţiei pe veci dintre popoarele sovietice şi poporul romîn.

De neuitat îmi vor rămîne în minte întîlnirile mele cu oamenii muncii, muncitori, ţărani, intelectuali, şi îndeosebi acele în cadrul cărora am putut cunoaşte îndeaproape pe compozitorii şi muzicienii romîni.

In R.P.R., muzica simfonică şi de cameră se găsesc la un nivel înalt de cultură muzicală. Existenţa a numeroase colective simfonice, pe care am avut ocazia să le ascult la Bucureşti, confirmă din plin această realitate.

Niciodată nu voi uita concertul orchestrei simfonice sub conducerea eminentului dirijor romîn Georgescu. El poate fi numit pe drept cuvînt unul din cei mai buni dirijori din lume. Talentaţii oameni de artă cum sînt Silvestri, Alessandrescu, Liana Pasquali şi mulţi alţii îmi vor rămîne în veci întipăriţi în memorie. Opinia publică muzicală din Romîn'a manifestă un deosebit interes pentru muzica clasică rusă. Operele lui Ceaikovski, Glinka, Musorgski, Scriabin, Rahmaninov, sînt foarte apreciate de iubitorii de muzică. Constat cu deosebită satisfacţie că lucrările compozitorilor sovietici ocupă un loc de seamă în repertoriul muzicienilor romîni. Am fost de nenumărate ori în sălile de concert din Bucureşti cînd orchestrele simfonice ale Filarmonicii şi ale Comitetului de Radio executau cu o mare măiestrie operele lui Şostakovici, Haciaturian, Şaporin şi ale altor compozitori sovietici.

In perioada în care am fost în Romînia a avut loc la Teatrul de Operă şi Balet din Bucureşti, premiera baletului „Călăreţul de Aramă". Ca autor al acestui balet am fost plăcut impresionat de măiestria înaltă a actorilor. Dar şi mai mult m-au bucurat interesul şi atenţia publicului romîn pentru acest spectacol. La premieră am văzut în rîndul spectatorilor muncitori, ţărani, studenţi, oameni de artă. Ei sînt vizitatori permanenţi ai teatrelor şi concertelor.

Publicul romîn este exigent, avînd un înalt gust artistic.

In Romînia am stat de vorbă cu compozitori, muzicieni, studenţi ai conservatorului, colaboratori ai Institutului de folclor. Şi peste tot am rămas uimit de dragostea mare pe care aceşti oameni o nutresc pentru profesiunea lor.

In cursul şederii mele în Romînia am legat o prietenie strînsă cu activiştii din domeniul artei muzicale şi teatrale.

Păşind în noul an 1955 vreau să vorbesc colegilor mei romîni, tovarăşi de breaslă, despre planurile mele creatoare.

In ianuarie 1955 voi împlini 80 de ani. In legătură cu aceasta vor avea loc la Moscova,

Leningrad și Kiev o serie de concerte la care se vor executa lucrările mele și pe care le voi dirija.

Incerc o deosebită satisfacție atunci cînd dirijez în fața spectatorilor sovietici, în rîndurile cărora se găsește mult tineret.

In prezent aruncînd fără să vreau o privire asupra activității mele creatoare îmi amintesc de anii tinereții. Sînt 50 de ani de atunci. Intr-una din sălile de concert din Petersburg se executa prima mea simfonie. După concert s-a apropiat de mine marele compozitor rus N. A. Rimski-Korsakov și m-a întrebat:

— Ce v-a inspirat?

Rimski-Korsakov se uita la mine cu o privire curioasă în timp ce eu așteptam cu emoție verdictul asupra primei mele opere simfonice. Intrebarea lui Rimski-Korsakov se referea numai la un singur lucru: cum se explică că eu, elev al lui S. Taneev, despre care se formase o părere fondată că e un adept convins al clasicismului în artă, am putut folosi în lucrarea mea bogăția cîntecului popular rus.

— Și aceasta este ceva bun sau rău? — l-am întrebat eu pe marele compozitor.

— Bun, bun! îmi răspunse el.

Intrebarea pe care mi-a pus-o acum 50 de ani marele compozitor rus, s-a săpat adînc în sufletul meu.

Motivele populare — în artă — iată la ce trebuie să tindă fiecare om de artă.

Cînd am fost în Romînia, am putut constata că și aici compozitorii și muzicienii tind în creația lor spre acel lucru care m-a preocupat și pe mine în decursul întregii mele vieți — spre izvoarele creației muzicale populare. Acest lucru arată că ei se găsesc pe drumul cel bun.

Permiteți-mi astăzi în ajunul anului 1955 să vă felicit dragi prieteni romîni cu ocazia Anului Nou și să vă urez noi succese pe tărîmul nobil al artei muzicale.

(Articol apărut în ziarul „Romînia Liberă" nr. 3186 din 31.XII.1954, sub titlul „Vă felicit, dragi prieteni romîni, cu ocazia anului nou").

Vizita lui R. M. Glier în Romînia

In cadrul Lunii Prieteniei Romîno-Sovietice, Republica Populară Romînă a fost vizitată de o delegație sovietică în frunte cu P. Baranov, membru corespondent al Academiei de Științe din U.R.S.S. Din delegație, alături de alți activiști însemnați ai culturii precum și fruntași ai industriei și agriculturii, a făcut parte și R. Glier, artist al poporului din U.R.S.S.

Publicul romîn a primit călduros sosirea în Romînia prietenă a unuia dintre cei mai mari muzicieni sovietici. In timpul vizitei compozitorului, în R.P.R. au avut loc cîteva consfătuiri cu activiștii muzicali ai țării. R. Glier a audiat o serie de lucrări ale compozitorilor romîni, a vizitat instituții și școli muzicale. Intreaga presă romînească a considerat vizita compozitorului sovietic în R.P.R. drept un eveniment mare și îmbucurător în viața culturală a țării.

In numeroase ziare și reviste au fost publicate articole, dedicate vieții și creației lui R. Glier, convorbirile avute cu el, cronici asupra baletelor lui și asupra concertelor simfonice dirijate de el.

In convorbirea pe care a avut-o cu corespondentul ziarului „Steagul roșu", R. Glier a spus: *„Este firesc ca în zilele Lunii Prieteniei Romîno-Sovietice să dorim a ne cunoaște cît mai mult, cu dragostea ce apropie inimă cu inimă de frate. Pînă acum am aflat doar prin mijlocirea artei și prin cunoașterea succeselor țării dumneavoastră pe drumul construirii socialismului, despre harnicul popor romîn. Cred că am să pot avea acum fericitul prilej de a afla mult mai multe fapte despre poporul prieten romîn".*

In cadrul aceleiași convorbiri, răspunzînd la întrebările corespondentului, R. Glier s-a referit la o serie de probleme de creație.

„In nici un caz să nu se declare mulțumit un compozitor că știe cîntecul popular ca melodie, ca formă și muzică în sine, dacă nu a cunoscut în primul rînd sufletul și năzuințele poporului, inima lui atît de caldă și sensibilă, faptele lui creatoare îndreptate mereu spre cucerirea fericirii.

Părerea mea e că muzica populară a unui popor îți redă în trăsături vii, întregul colorit al vieții morale a unei societăți,... (oglindind cel mai sănătos, cel mai viguros și mai autentic profil al unui popor). Aș putea spune că muzica populară este ca un diamant la care a șlefuit de-a lungul veacurilor întreg poporul. Este deci normal ca în fiecare fațetă a acestui diamant să se răsfrîngă toată vigoarea, toată iscusința și talentul creator al unui popor".

R. Glier a vizitat Institutul de Folclor, în fruntea căruia se află cunoscutul compozitor și muzician Sabin Drăgoi. In acest Institut sînt păstrate mii de înregistrări de cîntece populare din diferite regiuni ale Romîniei.

Pentru R. Glier au fost organizate cîteva audiții de lucrări ale compozitorilor romîni. El a audiat pe bandă de magnetofon „Simfonia de cameră" de M. Andricu, două scene de balet de L. Feldman, „Divertisment rustic" de S. Drăgoi, Concertul pentru pian cu orchestră de P.

Constantinescu „Rapsodie" (Cîntarea Romîniei N. tr.) pentru orchestră simfonică de M. Socor, „Divertisment" de A. Vieru, două părți ale unei simfonii de A. Mendelsohn, oratoriul „Tudor Vladimirescu" de G. Dumitrescu. Printre lucrările de cameră prezentate lui R. Glier au fost cvartetele pentru coarde de M. Negrea, I. Dumitrescu, Z. Vancea.

Audițiile s-au încheiat cu discuții prietenești. R. Glier a dat o apreciere înaltă multora din lucrările audiate, remarcînd legătura lor cu izvoarele de cîntece populare.

Concertul dat de R. Glier (24 octombrie) în sala de concerte „Patria", în București, a atras atenția largă a publicului romîn. Sub conducerea autorului, orchestra Filarmonicii de Stat a interpretat Simfonia a II-a, „Imn marelui oraș" din baletul „Călărețul de aramă" și „Valsul de concert". Cunoscuta harpistă romînă Liana Pasquali a cîntat concertul pentru harpă și orchestră ; concertul pentru corn și orchestră a fost interpretat de Stavăr Nistor.

La Teatrul de Operă și Balet din București, R. Glier a asistat la un spectacol cu „Macul roșu". La terminarea spectacolului a avut loc o întîlnire între compozitor și artiștii și conducătorii teatrului.

R. Glier a participat la munca și finisarea dusă de teatru pentru montarea baletului „Călărețul de aramă". La 5 noiembrie a avut loc premiera baletului „Călărețul de aramă" la care au asistat tovarășul Gh. Gheorghiu-Dej, Petru Groza, C. Parhon și alți conducători ai Guvernului romîn, L. Melnicov, ambasador al U.R.S.S. în R.P.R., membrii corpului diplomatic, activiști de frunte ai artei și culturii. Spectacolul s-a bucurat de un uriaș succes, transformîndu-se într-un prilej de manifestare a prieteniei dintre popoarele Romîniei și Uniunii Sovietice.

★

„Cele treizeci de zile petrecute în R.P.R. — a spus R. Glier — mi-au lăsat impresii de neuitat. La fiecare pas simțeam manifestarea prieteniei sincere, a dragostei fierbinți față de măreața noastră patrie. Am avut bucuria să cunosc o serie de lucrări remarcabile ale compozitorilor romîni. Printre compozitorii romîni există oameni talentați care stăpînesc în mod hotărît măiestria. Poporul romîn are un folclor deosebit de bogat, cîntece și jocuri originale, pline de temperament. Acest fond nesecat al artei naționale servește drept fundament minunat pentru dezvoltarea noii școli naționale componistice, pentru crearea de lucrări realiste de un înalt nivel ideologic, în diferitele genuri ale artei muzicale. Cultura interpretativă a țării se află de asemenea la un înalt nivel. Orchestrele simfonice și colectivele corale din București, în fruntea cărora se află minunații dirijori G. Georgescu, C. Silvestri, A. Alessandrescu, G. Danga, se remarcă prin calități deosebite. Vizita făcută la Conservatorul din București și la școala medie de muzică a dovedit că R.P.R. crește o nouă generație de muzicanți talentați.

Aș vrea să remarc munca deosebită desfășurată de colectivul de balet de la Teatrul din București, care a pregătit cu multă atenție, dragoste și la un înalt nivel artistic baletele mele „Macul roșu" și „Călărețul de aramă". Teatrul din București are dansatoare și dansatori remarcabili cum sînt Irinel Liciu, Pușa Babeș, Valentina Massini, Gabriel Popescu, Ion Alexe, care au interpretat cu măiestrie rolurile principale din baletele mele. Pictorul Silviu Bogdan a creat decoruri minunate pentru baletul „Călărețul de aramă". Dirijorul Robert Rosensteck a pregătit cu atenție partea muzicală a spectacolului și a condus premiera cu un mare avînt. Nu mai este cazul să spunem că ambele spectacole datorează mult regizorilor și talentaților maeștri de balet sovietici Mihail Gabovici („Macul roșu") și Igor Smirnov („Călărețul de aramă").

In încheiere trebuie să exprim o profundă mulțumire tovarășei Constanța Crăciun, ministrul culturii din R.P.R. și Asociației Romîne pentru legăturile culturale cu Uniunea Sovietică „ARLUS", care au făcut totul pentru ca vizita noastră în Republica Populară Romînă să fie cît mai rodnică, mai interesantă și mai plăcută".

(Din revista „Sovetskaia Muzîka" nr. 1/1955).

R. M. Glier la împlinirea a 80 ani

Decernarea Ordinului Lenin, compozitorului R. M. Glier

La 12 ianuarie a. c. a fost dat publicităţii Decretul Prezidiumului Sovietului Suprem al U.R.S.S. cu privire la decorarea compozitorului R. M. Glier cu „Ordinul Lenin", cu prilejul împlinirii a 80 ani, pentru merite deosebite în dezvoltarea artei muzicale sovietice.

Scrisoarea Comitetului Uniunii Compozitorilor din R.P.R. către R. M. Glier

Bucureşti, 7 ianuarie 1955

Maestrului
REINHOLD GLIER
Uniunea Compozitorilor Sovietici
MOSCOVA

Comitetul Uniunii Compozitorilor din R. P. R., în şedinţa din 4 ianuarie 1955, salută cu deosebită bucurie articolul dv. apărut în ziarul „Romînia Liberă". Inaltele aprecieri despre creaţia romînească şi despre viaţa muzicală din ţara noastră, făcute de un venerabil maestru al artei sovietice, ne umplu inima de satisfacţie şi mîndrie şi constituie un puternic imbold pentru a persevera pe drumul început şi de a contribui cu toate puterile la înflorirea artei din ţara noastră, pusă în slujba progresului, a construirii socialismului şi a apărării păcii.

Vizita făcută de dv. în ţara noastră a lăsat amintiri de neuitat. Personalitatea dv. deosebit de bogată, exemplul dv. creator neobosit, înalta conştiinţă morală despre rostul artei şi al artistului ne stau înainte ca exemple vii.

Şcoala romînească de compoziţie, urmînd minunata pildă a marilor clasici ruşi, a maeştrilor muzicii romîneşti, este hotărîtă să continue cu dîrzenie şi de acum înainte să se inspire din viaţa de muncă şi bogata şi minunata creaţie artistică a poporului nostru, străduindu-se să creeze lucrări de înaltă măiestrie.

Cu ocazia anului nou 1955, precum şi a celei de a 80-a aniversări a naşterii dv., Comitetul Uniunii Compozitorilor vă urează ani mulţi şi rodnici, sănătate deplină şi noi succese în creaţie.

Uniunea Compozitorilor din R. P. R.

Despre unele articole apărute în revista „Muzica"

de D. COSTIN

Este pozitiv faptul că revista „Muzica" se ocupă în aproape fiecare număr, de unele din cele mai reprezentative creații muzicale romînești, care sînt supuse unor ample și amănunțite analize, cît și de prezentarea activității creatoare a unor maeștri ai artei muzicale. Se știe că apariția unor cronici și a altor genuri de articole despre problemele muzicii poate juca un rol important în promovarea noii creații muzicale romînești; ele au menirea de a face cunoscute succesele muzicii noastre, de a sublinia tendințele ei înaintate și totodată — acolo unde este cazul — de a arăta scăderile și lipsurile lucrărilor respective. Pot fi menționate în acest sens unele analize apărute în „Muzica", ca, de pildă, cele semnate de Ion Dumitrescu (despre cantata „Sub soarele păcii" de H. Jerea), de Ilie Balea (despre simfonia lui T. Jarda), de Eug. Pricopie (despre suita simfonică a lui Marțian Negrea „In Munții Apuseni"), care reprezintă încercări pozitive; de asemenea, pot fi citate articolele lui Zeno Vancea cu privire la „Intonații populare în opera lui George Enescu" sau cel despre creația compozitorului sovietic S. Prokofiev, studii care ajută la însușirea experienței acestor doi muzicieni de seamă.

Dar din păcate lista unor asemenea articole este încă deosebit de restrînsă. Multe dintre analizele care apar în „Muzica" au un caracter aproape exclusiv tehnologic, mărginindu-se la descrierea enumerativă a mijloacelor folosite de compozitor și omițînd să se refere la conținutul lucrării respective, să analizeze în ce măsură a izbutit sau nu compozitorul să creeze imagini artistice expresive, capabile să emționeze pe auditori. Analiza mijloacelor de expresie, prezentarea temelor, a procedeelor componistice etc. trebuie folosite de criticul muzical tocmai pentru a demonstra modul în care folosirea cu măiestrie a acestor mijloace contribuie la exprimarea — în operele muzicale — a unui conținut bogat de idei și sentimente, la oglindirea trăsăturilor morale ale omului nou, a conflictelor din realitate, a marilor năzuințe ale poporului. Firește sînt greșite și dăunătoare tendințele vulgarizatoare, încercările de a descoperi subiecte sau chiar „fapte concrete" în fiecare măsură a lucrării analizate. Este bine știut că critica realistă este îndreptată atît împotriva tendințelor vulgarizatoare, cît și a „purismului" și „estetismului" muzical.

E necesar să vorbești despre particularități modale, plan tonal, inovații orchestrale sau armonice, apariția sau reapariția diferitelor teme, structura formei muzicale etc., dar aceasta nu justifică faptul că revista nu spune totuși aproape niciodată nimic în legătură cu orientarea ideologică a operelor respective, cu felul în care ele reflectă realitatea. Necesitatea dezbaterii diferitelor probleme tehnice nu poate scuza absența aproape totală din cronicile apărute în „Muzica" a preocupării față de conținutul de idei și sentimente, care, precum se știe, stă la baza formei muzicale și o determină. Or, tocmai un asemenea mod unilateral de analiză este evident, de pildă, în numerele 6 și 7—8 ale „Muzicii", în cazul analizei simfoniettei a IV-a a lui M. Andricu și a uverturii festive de L. Feldman, precum și în alte articole ale revistei: sînt caracteristice în acest sens și acele cronici în care abundă citate muzicale întrebuințate ca scop în sine, lipsind aproape cu desăvîrșire orice aprecieri cu caracter mai general.

Citind în revista „Muzica" analize astfel concepute, cititorul poate crede că autorii operelor recenzate au compus nu conduși de necesitatea lăuntrică a transmiterii unor idei și stări sufletești, importante atît pentru ei cît și pentru ascultători, ci din simpla dorință de a arăta că știu să compună după regulile tehnice ale genului. Este limpede că o astfel de analiză ori trece sub tăcere conținutul de idei și, deci, nu corespunde realității operei respective, ori ea reflectă lipsa de conținut a unei lucrări muzicale, și atunci această lipsă nu trebuie lăudată, ci criticată. Cronicile respective se mărginesc însă să se refere laudativ la unele particularități muzicale.

In strînsă legătură cu caracterul unor analize din revista „Muzica" se pune și problema limbajului folosit în unele cronici muzicale: nu puține sînt articolele care din pricina folosirii exagerate a unei terminologii scolastice

sînt aproape inaccesibile păturilor mai largi de muzicieni şi iubitori ai muzicii.

Marii clasici ai muzicii, printre care Schumann, Ceaikovski, Berlioz, au discutat problemele creaţiei muzicale într-un limbaj clar, accesibil, în lumina conţinutului operelor muzicale. „Muzica transmite nemijlocit sentimentul şi, prin intermediul lui, este necesar să fie redate ideea şi imaginea, iar uneori chiar imaginea în chip direct", spunea Rimski-Korsakov.

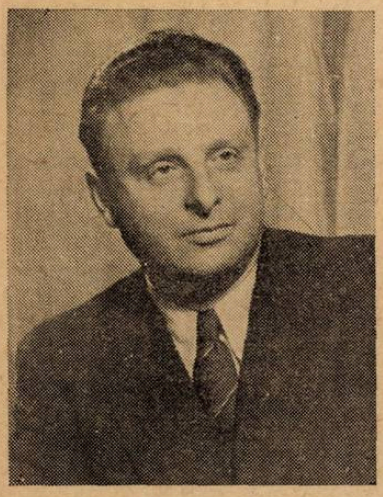
Indreptarea unilaterală a preocupărilor către problemele de ordin tehnic nu poate să nu abată atenţia de la problemele estetice de bază ale muzicii. Revista „Muzica" n-a publicat de vreme îndelungată articole consacrate unor probleme teoretice actuale, cum ar fi rolul programatismului în dezvoltarea muzicii, specificul reflectării realităţii în muzică, unitatea dintre conţinutul socialist şi forma naţională, conflictul în creaţiile noastre muzicale, combaterea susţinută a decadentismului în muzică şi a influenţelor sale, bazele metodologice ale analizei muzicale, orientarea învăţămîntului de specialitate etc. Trebuie spus că redacţia revistei „Muzica" are o conducere nouă care, firește, nu poate fi făcută răspunzătoare pentru lipsurile de pînă acum ; îndrumată îndeaproape de conducerea Uniunii Compozitorilor şi de Ministerul Culturii, conducerea revistei „Muzica" are datoria, faţă de cititorii ei, de a înlătura cît mai grabnic aceste lipsuri, de a ridica conţinutul revistei de la preocupările îngust tehnice, lipsite de perspectivă, la nivelul analizei principiale a problemelor actuale ale muzicii romînești, ţinînd seama că muzica noastră se poate dezvolta numai în condiţiile unei lupte consecvente pentru înfăptuirea principiilor realismului socialist.

(Articol reprodus din „Scînteia" nr. 3151 din 9.XII.1954).

Despre specificul oratoriului *)

— Pe marginea a două noi oratorii: „Scînteia eliberării" de O. Varga și „Griviţa luptătoare" de C. Palade —

de G. BĂLAN



Ovidiu Varga

Creaţia muzicală românească s-a îmbogăţit, în ultimul timp, cu noi lucrări în genul cantatei şi oratoriului.

Inspirîndu-se din viaţa nouă, plină de înfăptuiri a poporului nostru, sau din trecutul de luptă al acestuia, compozitori ca Sabin Drăgoi, Gheorghe Dumitrescu, Viorel Doboş, Hilda Jerea, Alfred Mendelsohn, Constantin Palade, Ovidiu Varga, ş. a. au contribuit la dezvoltarea acestui gen.

Articolul publicat în numărul de faţă îşi propune discutarea unora dintre problemele de seamă privind oratoriul nostru nou.

Const. Palade

Istoria muzicii cunoaşte două linii de dezvoltare a oratoriului. Una este aceea a oratoriului laic, linie reprezentată de compozitori ca Haydn („Anotimpurile"), Schumann („Paradis şi Peri"), Max Bruch („Odiseus", „Achille"), şi alţi autori moderni. Cu mult mai puternic s-a afirmat însă linia oratoriului cu tematică religioasă, domeniu în care s-au creat lucrări de seamă cum sînt acele ale lui J. S. Bach, G. F. Haendel, H. Berlioz, C. Franck, V. d'Indy, Dvorak etc. Cu textul sacru pe care-l au la bază, multe din aceste oratorii se disting printr-o muzică adînc umană, străină de misticism. Tradiţia tematicii religioase s-a impus însă în aşa măsură încît, pentru mulţi noţiunea de oratoriu devenise identică cu aceea de lucrare dramatică cu subiect sacru.

In arta realismului socialist, oratoriul cunoaşte o adevărată renaştere. Compozitorii sovietici îl consideră ca unul din genurile cele mai importante şi mai de răspundere ale muzicii contemporane. Păstrîndu-şi tiparele construcţiei, elaborate printr-o îndelungată acumulare şi cristalizare, oratoriul a căpătat însă în arta sovietică un conţinut esenţialmente nou.

In formele monumentale ale oratoriului, compozitorii sovietici înfăţişează şi proslăvesc faptele glorioase din trecutul istoric al poporului („Emelian Pugaciov" de M. Coval, „Poveste despre bătălia pentru pămîntul rus" de I. Şaporin), avîntul luptei de construire a comunismului („Cîntarea pădurilor" de D. Şostakovici, „Focuri deasupra Volgii" de Levitin), uriaşa forţă mobilizatoare a ideii păcii şi înfrăţirii între popoare („De strajă păcii" de S. Prokofiev). Oratoriul a încetat să mai constituie „ancilla theologiae" şi a devenit un gen muzical capabil să însufleţească oamenii la acţiuni măreţe, să-i educe în spiritul ideilor înaintate ale epocii.

O asemenea acţiune profund inovatoare nu putea rămîne fără ecou în creaţia muzicală a celorlalte ţări. Cultivarea oratoriului ca gen muzical puternic legat de actualitate, pătrunde din ce în ce mai adînc în preocupările compozitorilor noştri. Amploarea crescîndă pe care o capătă abordarea oratoriului în muzica romînească, este totodată legată de necesitatea pe care o simt mulţi compozitori de a întruchipa faptele măreţe din viaţa poporului în imagini monumentale, de o mare forţă dramatică. Intr-adevăr redarea artistică a unor pagini atît de glorioase din istoria ţării, cum ar fi răscoala condusă de Tudor Vladimirescu, luptele eroice ale comuniştilor ilegalişti sau creşterea impetuoasă a frontului partizanilor păcii, cu greu ar fi de conceput în afara utilizării vastelor posibilităţi ale oratoriului, gen în care mijloacele vocale se îmbină cu cele ale simfonismului, pe baza unei concepţii dramaturgice complexe.

Cum se face totuşi că propunîndu-şi să în-

*) La baza unei părţi a acestui studiu se află articolul *„Oratoriul „Scînteia eliberării" şi unele probleme ale conflictului în muzică"* de G. Bălan şi M. Păun publicat în „Contemporanul".

In studiul de faţă autorul nu-şi propune să analizeze din toate punctele de vedere cele două oratorii, ci numai sub aspectele legate de specificul genului.

truchipeze în oratorii teme dintre cele mai impresionante ale vieții, unii compozitori nu izbutesc să se ridice la înălțimea temei abordate? Că intenții interesante și îndrăznețe rămîn realizate numai pe jumătate, sau abia schițate? Că într-o serie de cazuri, ceea ce autorii prezintă publicului în mod pretențios drept „oratorii", sînt de fapt doar cantate sau suite vocal-simfonice conținînd unele vagi elemente proprii oratoriului? Credem că explicația acestor fenomene trebuie căutată în necunoașterea aprofundată a specificului oratoriului, fapt care împiedică pe unii compozitori să folosească din plin toate posibilitățile de expresie ale acestuia. O discuție largă în jurul problemelor oratoriului ni se pare de aceea capabilă să înarmeze pe compozitori cu o cunoaștere mai clară a marilor posibilități caracteristice acestuia, ceea ce nu poate rămîne fără urmări însemnate, în însăși practica componistică. Tocmai din dorința de a contribui la dezvoltarea calitativă a creației oratoriale au izvorît și rîndurile de mai jos ce-și propun să desprindă unele concluzii generale pe baza analizei oratoriilor *„Scînteia eliberării"* de O. Varga (pe versuri de V. Tulbure), și *„Grivița luptătoare"* de C. Palade (pe versuri de N. Nasta).

ORATORIUL CA SPECIE A GENULUI DRAMATIC

Necesitatea unei juste circumscrieri a genului dramatic impune stabilirea prealabilă a unei distincții între accepția mai largă și cea riguroasă a ideii de muzică dramatică.

Se vorbește adesea despre unele opere muzicale că au un „caracter dramatic", o „construcție dramatică", o „forță dramatică" etc. Asemenea calificări se referă la compoziții cum ar fi o simfonie, o sonată, un poem simfonic sau o baladă în care se conturează un conflict, o luptă, o ciocnire a imaginilor muzicale sau chiar succesiunea unor episoade. Am putea face o analogie între prezența acestor elemente, „dramatice" și prezența elementelor de programatism, în acele opere care nu aparțin genului muzicii cu program, dar totuși trezesc în ascultător asociații bogate, imagini sugestive. Simfonia VII-a de Beethoven este lipsită de un program dar cît de direct îți sugerează ea imaginea marșului funebru sau a unei însuflețite sărbători populare! Prezența unor asemenea elemente de programatism în operele concepute neprogramatic nu exclude cîtuși de puțin existența de sine stătătoare a genului muzicii cu program, bazată pe un mod specific de construire a imaginilor muzicale (orientat conștient de către compozitor către sugerarea unor reprezentări concrete în imaginația ascultătorului, în legătură cu anumite fenomene ale realității). Același lucru se poate spune despre *genul muzicii dramatice,* care își păstrează independența și specificul, cu toate că *elemente de dramatism* apar frecvent în opere ce nu țin de acest gen.

Genul muzicii dramatice, în sensul riguros al cuvîntului este din multe puncte de vedere echivalentul muzical al dramaturgiei literare. De altfel orice compoziție aparținînd acestui gen, are la baza sa un text dramatic literar (scenariu, libret) de la care se pornește în construirea imaginilor muzicale. Specificul muzicii dramatice, ca gen independent, îl constituie faptul că dezvăluirea vieții sufletești se face aici prin intermediul unei acțiuni, bazată pe un conflict, în cadrul căreia evoluează, se influențează reciproc, se ciocnesc diferiți eroi. Subliniem că acest specific nu privește numai textul ci mai ales construcția muzicală a lucrării; în cazul unei lucrări cu adevărat dramatice avem de-a face cu o acțiune muzicală și cu un conflict realizat muzical (sau, cum îl numește Asafiev, conflict intonațional), cu eroi ale căror trăsături morale și a căror dezvoltare sînt caracterizate minuțios din punct de vedere muzical. Aceste trăsături deosebesc compozițiile genului dramatic de cele ce stau în afara acestui gen, caracterizîndu-se prin aceea că în ele compozitorul nu înfățișează în mod direct pe eroii operei sale acționînd, ci vorbește el însuși despre soarta eroilor, despre anumite fapte ale vieții, exprimă o atitudine afectivă față de aceste realități.

Există specii ale muzicii dramatice destinate scenei, cum ar fi opera și baletul. În cadrul lor, mijloacele muzicale de redare a acțiunii, a conflictului, de caracterizare a personajelor, se îmbină indisolubil cu mijloacele scenice și plastice (mișcare, decor, costume, lumini etc.) Trebuie spus că acestea din urmă constituie pentru muzică un auxiliar deosebit de prețios, deoarece o ajută în exprimarea unor laturi ale realității, care-i sînt mai puțin accesibile; asociată cu decorul, muzica va zugrăvi mult mai convingător mediul, ambianța în care se petrece acțiunea; asociată cu costumele personajelor, muzica va sugera într-un chip mai direct apartenența socială a acestora; asociată cu jocul de lumini ea va fi în stare să creeze imaginea nopții, a revărsatului de zori etc. Totalitatea mijloacelor scenice și plastice concretizează pentru spectator împrejurările în care se desfășoară acțiunea, în timp ce partea muzicală excelează în redarea vieții sufletești a eroilor. Din îmbinarea acestor două funcții distincte, rezultă înalta sinteză artistică a operei sau baletului.

Muzica dramatică poate fi însă destinată și estradei de concert. Oratoriul s-a impus ca specie tipică a acestei categorii de compoziții dramatice, lipsite de tot aparatul și anvergura scenică a operei sau baletului. Este cunoscută de altfel, supradenumirea „operă de concert", care caracterizează într-un mod concentrat însăși esența structurii oratoriului. Într-adevăr, din punct de vedere muzical, oratoriul folosește, în linii mari, aceleași mijloace ca și opera; și aici își găsesc o largă întrebuințare recitativul, aria, duetul, ansamblul; și aici orchestra are un cuvînt important de spus nu numai ca susținătoare a părților vocale dar și ca factor independent de expresie, ea contribuind prin pre-

ludii, episoade, epiloguri simfonice, la împingerea înainte a acțiunii dramatice. Dacă opera este în general considerată o sinteză înaltă a diferitelor arte (muzică, teatru, coregrafie, plastică, cinematografie chiar) oratoriul poate fi socotit pe drept cuvînt o sinteză complexă a artei muzicale, atît este de variată și nesfîrșită gama mijloacelor pe care le folosește.

Faptul că acțiunea, conflictul, eroii oratoriului nu sînt susținuți de cadrul scenic capabil să concretizeze, să materializeze imaginile muzicale, creează unele obligații speciale pentru compozitor. Acesta are datoria ca prin muzica sa să împlinească, în limita posibilităților, lipsa cadrului scenic, ceea ce înseamnă că muzica însăși va trebui să sugereze ascultătorului complexul de împrejurări în care acționează eroii. Aceasta se poate realiza, în primul rînd, printr-o largă utilizare a mijloacelor orchestrale simfonice în spiritul muzicii programatice.

Insuși Haydn, cu tot stadiul incipient în care se afla programatismul pe vremea sa, a căutat să sugereze prin mijloace orchestrale în „Anotimpurile" cadrul în care aveau să se desfășoare diferitele episoade ale oratoriului: trecerea de la iarnă la primăvară, răsăritul soarelui, deșteptarea păsărilor, vînătoarea, peisajul mohorît al iernii etc. Nu este greu de înțeles ce plasticitate a imaginilor se poate obține prin folosirea imenselor posibilități de expresie pe care le-a cîștigat muzica programatică în evoluția ei, de la Haydn pînă azi.

Trebuie relevată o deosebire, nu lipsită de importanță, între operă și oratoriu, sub aspectul continuității acțiunii dramatice. Dacă în operă este necesar ca acțiunea dramatică să se desfășoare în mod continuu, neîntrerupt, această cerință nu are un caracter obligatoriu în cadrul oratoriului. Să ne gîndim de pildă la „Patimile" lui Bach în care înfățișarea directă a faptelor biblice (trădarea lui Iuda, cina cea de taină, prinderea lui Isus, așezarea coroanei de spini, cutremurul, moartea lui Isus etc.) se împletește strîns și alternează cu povestirea lor, cu comentarea lor emoțională. Elementele narative, comentariul liric, pot avea așadar un loc important în structura muzicală a oratoriului; folosirea lor trebuie însă subordonată specificului dramatic al acestuia, ele nu pot înăbuși sau stînjeni dezvoltarea acțiunii și a conflictului.

ACȚIUNEA DRAMATICĂ, BAZĂ A DESFĂȘURĂRII MUZICALE

Să pornim de la următoarea comparație: în formele ample ale muzicii instrumentale și simfonice, baza imaginilor muzicale o constituie, mai totdeauna, anumite teme (sau motive) pe care compozitorul le supune unor dezvoltări, prelucrări, transformări, în scopul de a valorifica toate posibilitățile conținute latent, în acestea. Nici n-am putea concepe un allegro de sonată, un poem simfonic, un final de simfonie, lipsite de o desfășurare dinamică în cadrul căreia temele apar ca elemente vii ce-și schimbă structura, conținutul, fiind puse în situația de a exprima cele mai variate stări sufletești.

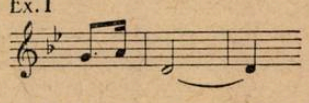
Imaginile muzicale ale oratoriului, aparținînd genului dramatic, au la baza lor anumiți eroi care își găsesc bineînțeles caracterizarea tematică, motivică, corespunzătoare. Tot așa precum temele, în cadrul muzicii simfonice sau instrumentale, nu-și puteau dezvălui posibilitățile expresive în afara prelucrării și dezvoltării lor, nici eroii oratoriului nu și-ar putea dezvălui viața lor sufletească decît fiind înfățișați în acțiune, fiind cu alte cuvinte puși în împrejurările diferite care-l obligă pe un om să-și arate esența sa lăuntrică, multiplele fațete ale sufletului său. Din acest punct de vedere în fața oratoriului se ridică cerințe asemănătoare cu cele ce se pun dramaturgiei, care ar fi de neconceput fără o acțiune dinamică, vie, conținînd acel lanț de împrejurări și evenimente (subiectul) în care trebuie să acționeze eroii. Prin analogie cu această lege a teatrului s-a încetățenit, atît de justificat, și în muzică termenul de „dramaturgie muzicală" care se referă la construcția de esență dramatică a unei compoziții muzicale de amploare.

★

Să încercăm a urmări, în liniile ei principale, acțiunea dramatico-muzicală a celor două oratorii mai sus menționate. Ne vom opri, mai întîi, asupra lucrării „Scînteia eliberării" de Ovidiu Varga.

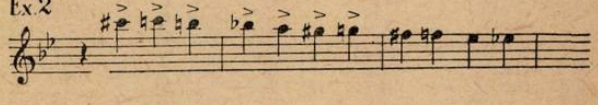
Un motiv amenințător de luptă, expus și reluat cu forță de alămuri

Ex. 1



și suprapus pe linia cromatică a restului orchestrei ce conține intonații de jale:

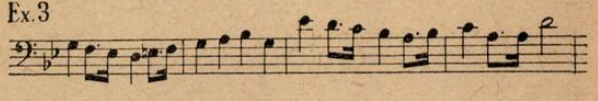
Ex. 2



creează atmosfera în care se va desfășura întreaga acțiune: lupta eroică pe care o duc comuniștii pentru a ajuta poporul să curme traiul de suferință.

Prin noapte trece un om zdrențuit purtînd urme de bici pe frunte, dar în ai cărui ochi fulgeră lumini adînci: „Ce ascunzi tu sub haină?" îl întreabă cîteva voci din popor: „Slovele „Scînteii" — flacări să ridice". Cîntecul revoluționar muncitoresc — cîntec de luptă și înaripate nădejdi, — cu care comunistul ilegalist răspunde, este reluat și amplificat de către cor, ca un simbol al unității de nedesfăcut dintre comuniști și popor:

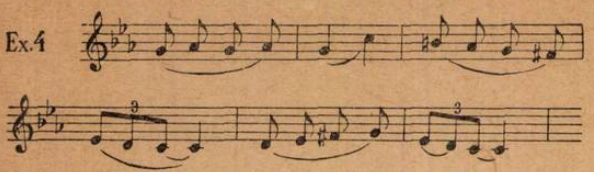
Ex. 3



In orchestră răsună din nou, semnificativ, motivul chemării la luptă.

Melodia tînguitoare ce urmează este străbătută de accente de doină şi bocet:

Ex.4



In plînsul mamelor (solo mezzo-soprană şi cor de femei) răzbate întreaga durere a poporului înfometat, jalea după cei dispăruţi într-un război nedrept.

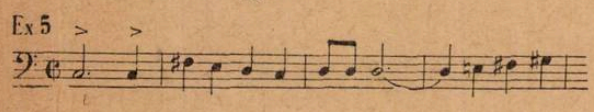
Imaginea se schimbă însă brusc. Dangăte de clopote, un fragment melodic greoi şi rigid anunţă convoiul regal care se îndreaptă spre biserică spre a se închina. Vodă „răguşit vorbeşte, ţara să-l asculte". Cele două imagini alternează dezvăluind auditoriului făţărnicia şi hidoşenia camarilei regale. Reluînd melodia de jale, întregul cor rosteşte apăsat dureroasa concluzie: „De pe front se întoarce ţara pe brancarde".

Masele muncitoare continuă însă neabătute să lupte. Cei mai buni fii, comuniştii, aprind în inima poporului flacăra speranţei în zile mai bune. Ilegalistul şi tovarăşii săi împart manifeste — „Scîntei" ilegale. Vocile orchestrei şi ale corului intră pe rînd şi se fugăresc (tema fugii fiind cîntecul revoluţionar cu structura uşor modificată) subliniind sugestiv acţiunea îndrăzneaţă a comuniştilor exprimată în cuvintele: „Ia şi o citeşte, dă-o mai departe /Vin soldaţii roşii, ţara să ne-o scape". Fragmente din „Internaţionala" se aud în acest timp la orchestră, anunţînd apropierea Armatei Sovietice. Incep să mijească zorii eliberării.

Dar de ce răsună tocmai acum, sumbră şi cu accente de durere, tema cîntecului revoluţionar? Este mîhnirea tovarăşilor care îl văd pe neînfricatul ostaş al partidului în lanţuri grele, cu gleznele rupte. „Noapte, unde-l duci între sentinele?"

Şi iată: un procuror, înconjurat de un grup de judecători, se sileşte zadarnic să împingă la trădare pe comunistul ilegalist, făgăduindu-i bogăţii, „libertate". El cîntă acelaşi fragment melodic dur cu care fusese caracterizat mai înainte convoiul regal:

Ex.5



„Libertatea nu se cumpără nici vinde" răspunde mîndru arestatul, intonînd cu bărbăţie tema „Scînteii". „Pot să mor! In urmă-mi braţe milioane / Flutură în soare seceri şi ciocane!"

Intr-adevăr el şi-a jertfit cu abnegaţie viaţa. In cîntecul revoluţionar (care a căpătat acum caracterul unui marş funebru) se concentrează toată durerea, revolta şi hotărîrea tovarăşilor rămaşi să continue lupta. Pasaje năvalnice şi frămîntate în orchestră prevestesc însă lucruri neobişnuite. Din ce în ce mai des se aude, alternînd sau suprapus, motivul ameninţător al chemării la luptă, ideea muzicală a „Scînteii", cîntecul revoluţionar, crîmpeie din „Internaţionala". Şi dintr-o dată se revarsă din orchestră, caldă şi generoasă melodia unui cîntec popular rus. Sosesc ostaşii eliberatori!

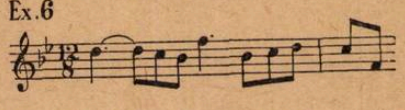
Cîntecul care altădată îndemna la acţiuni ilegale răsună acum strălucitor şi victorios; el se înfrăţeşte cu melodia horei noastre naţionale, exprimînd bucuria poporului eliberat care păşeşte, călăuzit de Partid, pe drumul unei noi vieţi.

★

Oratoriul lui C. Palade este inspirat, ca şi lucrarea lui O. Varga, din lupta eroica dusă de comunişti în condiţiile grele ale ilegalităţii. Spre deosebire însă de acesta din urmă, compozitorul s-a oprit asupra unui anumit moment al luptei ilegale — grevele de la Griviţa din februarie 1933. Modul de construire a acţiunii dramatice este simţitor deosebit de cel întîlnit în „Scînteia eliberării" — în care predomină înfăţişarea directă a evenimentelor în înlănţuirea lor organică — şi se poate desprinde uşor în urma unei succinte analize a oratoriului.

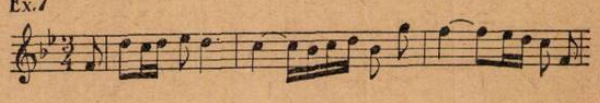
Un scurt preludiu orchestral bazat pe motivele din cîntecul victorios de slavă care va reveni în cursul lucrării

Ex.6



ne introduce în atmosfera sărbătorească a unui „miting de urare". Poporul slăveşte amintirea eroilor de la Griviţa şi evocă faptele glorioase ale acestora. O idee muzicală luminoasă în care intonaţiile cîntecului de masă se împletesc cu accente ale jocului popular (A):

Ex.7



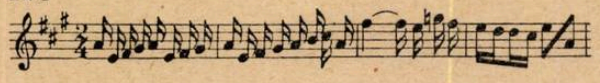
alternează cu motive frămîntate, conţinînd numeroase cromatisme (B) — legate de aducerea aminte a suferinţelor şi împotrivirii ceferiştilor, de jertfa unor eroi ca Vasile Roaită.

Un interludiu orchestral cu caracter evocator ne duce la povestirea dureroasă a basului care vorbeşte despre apăsătorul an 1933 — an de foamete şi suferinţă. Sumbrul recitativ melodic al acestuia se transformă însă pe dată într-o energică chemare de luptă. Linia melodică unduitoare şi potolită (predominarea intervalelor de secundă şi terţă, mişcarea — adagio) capătă accente declamatorii, poruncitoare: „Să nu stăm sub grea povară / Imbrăcînd haina tăcerii/ Să nu stăm cînd biata ţară crunt ne-o jefuiesc boierii. In orchestră se aud, dramatizate, motive ale cîntecului de masă care sunaseră triumfal la începutul oratoriului.

Muncitorii răspund chemării la grevă. Un amplu episod polifonic bazat pe reluarea imita-

tivă a unei idei muzicale cu un caracter precipitat, agitat

Ex.8



sugerează dezlănțuirea și creșterea puternicii mișcări de împotrivire a ceferiștilor. O scurtă punte orchestrală face trecerea către cîntecul de leagăn dureros (solo mezzo-soprană și cor) din care aflăm, indirect, despre sfîrșitul tragic al grevei. Soția de muncitor își leagănă pruncul cu gîndul la zilele fericite care desigur vor trebui să vină. Structura intonațională a cîntecului de leagăn se bazează pe transformarea unor motive din cîntecele de luptă care răsunaseră anterior, ceea ce conferă o semnificație cu totul deosebită acestei gingașe și fermecătoare melodii.

Ca o împlinire a arcului deschis inițial de entuziastul „miting de urare" se impune cîntul de glorificare a eroilor de la Grivița, cu care se încheie oratoriul. Temele victorioase din introducere sînt afirmate acum cu amploare sporită; la acest cor de slavă se alătură glasurile basului și mezzo-sopranei (cu unele idei melodice noi), aducînd recunoștință Partidului și chemînd poporul la noi fapte glorioase.

*

Aceasta este, în mare, desfășurarea acțiunii dramatico-muzicale a celor două oratorii. Să ne oprim mai insistent asupra unor aspecte din descrierea de mai sus.

Ascultînd oratoriul „Scînteia eliberării" ești frapat de faptul că, prin intermediul muzicii (atît părțile vocal-simfonice cît și cele pur orchestrale) compozitorul a sugerat în chip direct faptele, oamenii și acțiunile lor. Este incontestabil că muzica, artă prin excelență emoțională, posedă mijloace mai reduse decît celelalte arte în ceea ce privește înfățișarea directă a fenomenelor materiale ale vieții. Cu atît mai mare este meritul compozitorului care, dînd un sens expresiv puternic și concret fiecărui episod muzical, îmbinîndu-le pe acestea într-un chip logic, ne perindă prin fața ochilor optimista tragedie a celor ce și-au jertfit viața în neagra ilegalitate.

Alta este calea pe care a mers, din acest punct de vedere, compozitorul C. Palade. Pe primul plan al desfășurării muzical-dramatice nu se află înfățișarea directă (bineînțeles în limitele accesibile muzicii) a acțiunii muncitorimii ceferiste din 1933, la care mai degrabă se face aluzie. Numai momentan a sugerat compozitorul într-un mod nemijlocit această acțiune — și anume în episodul polifonic a cărui structură imitativă creează imaginea alăturării în luptă, a cît mai numeroase forțe. Ceea ce l-a preocupat cu precădere pe compozitor a fost de a reda, nu dinlăuntrul acestei acțiuni ci dinafara ei, o serie de sentimente, de comentarii lirice legate de evenimentul inspirator: durerea mamei care-și leagănă fiul al cărui tată a pierit în luptă, și mai ales recunoștința și admirația poporului față de sacrificiul eroic al ceferiștilor, încrederea în triumful deplin al cauzei pentru care ei s-au ridicat etc.

Ce se desprinde din compararea acestor moduri deosebite de a concepe acțiunea muzical-dramatică? Se desprinde faptul că oratoriul „Scînteia eliberării", deși bazat pe o temă foarte generală (care l-ar fi putut împinge pe compozitor la comentarii generale cu caracter liricoemoțional), conține o imagine foarte vie, dramatică și elocventă a luptei comuniștilor ilegaliști; că oratoriul „Grivița luptătoare", deși bazat pe o temă foarte concretă, legată de un anumit eveniment, (ceea ce ar fi putut prilejui compozitorului înfățișarea pasionantă a pregătirii grevei, a luptei, a reprimării și — în timpurile noastre — a victoriei cauzei muncitorești) nu sugerează decît aluziv încleștarea înverșunată din februarie 1933; imaginea marii și eroicei acțiuni a ceferiștilor ocupînd în muzica oratoriului un plan secundar, îndepărtat. Conținînd cu precădere elementele de slăvire entuziastă sau aducere aminte a grevelor de la Grivița, lucrarea lui C. Palade se apropie mai mult de genul cantatei. Oratoriul, ca specie a muzicii dramatice, ca „operă de concert", nu poate fi însă conceput în afara unei înfățișări directe, nemijlocite a faptelor și a eroilor care acționează. Cu atît mai mult se impune această cerință, specifică genului, cînd este vorba de teme așa dramatice și active ca aceea a luptei comuniștilor ilegaliști.

*

Probleme noi ridică modul de construcție (planul compozițional) al întregii acțiuni muzical-dramatice. Aceasta este compusă, după cum fiecare poate sezisa, din alăturarea mai multor episoade. Să urmărim, sumar, felul de înlănțuire al acestora.

Nu este dificil de constatat, în oratoriul „Scînteia eliberării", următoarea gradație:

La începutul oratoriului compozitorul înfățișează forțele care vor acționa mai tîrziu; ne apar în primul rînd poporul muncitor și comunistul ilegalist. In a doua etapă a acestei expoziții apare mama îndurerată, a cărei imagine alternează cu aceea a asupritorilor. Prin opoziția violentă a acestor două ultime imagini se face o trecere aproape nesimțită de la expoziție către declanșarea propriu-zisă a acțiunii, a conflictului.

Acestea izbucnesc din clipa înfățișării împărțirii manifestelor (fugato-ul semnalat în analiză). Se înlănțuie acum în chip logic episoadele: arestarea comunistului, mîhnirea poporului, scena procesului, sfîrșitul tragic al ilegalistului. Executarea acestuia și durerea adîncă a tovarășilor săi de luptă constituie culminația acțiunii și conflictului, punctul maxim de intensitate dramatică după care, în mod necesar, se impune deznodămîntul. Apariția cîntecului rus, simbol al eliberării patriei de către ostașii

sovietici, încheie în modul cel mai firesc ciocnirea de forţe la care am asistat pe parcursul oratoriului ; ea aduce rezolvarea, încununarea dureroasei şi eroicei lupte a ilegaliştilor.

Această foarte fugitivă trecere în revistă a episoadelor oratoriului „Scînteia eliberării" este totuşi suficientă pentru a ne da seama că oratoriul a urmărit continuitatea şi înlăţuirea riguroasă a evenimentelor, fără de care n-ar fi fost posibilă, de altfel, înfăţişarea directă, aproape teatrală, a luptei comuniştilor.

Să urmărim, din acelaşi punct de vedere, construcţia oratoriului „Griviţa luptătoare".

Lucrarea începe cu un cîntec de urare, expresie a recunoştinţei oamenilor din zilele noastre. Recitativul de chemare la luptă al basului şi episodul fugat al dezlănţuirii grevei ne duc cu două decenii în urmă, în atmosfera luptelor de la Griviţa. Intervine apoi un cîntec trist de leagăn care se înlănţuie cu un imn entuziast de slăvire a eroicilor luptători din 1933. Este evident pentru oricine că aici nu avem de-a face cu o continuitate a acţiunii, cu înlănţuirea necesară a etapelor acesteia, cu o creştere îndreptată spre rezolvarea conflictului. In timp ce la O. Varga predomina principiul dezvoltării dramatice a acţiunii, la C. Palade diferitele imagini muzicale sînt alăturate după principiul suitei. Acest mod de construcţie este strîns legat de faptul — amintit mai sus — că oratoriul nu a pus pe primul plan înfăţişarea nemijlocită a acţiunii ceferiştilor ci a sugerat-o indirect prin intermediul celor ce-şi amintesc şi-i slăvesc pe aceştia. Şi din punctul de vedere al construcţiei — neînchegată sub aspectul dramatic — lucrarea lui C. Palade nu răspunde deci unor cerinţe esenţiale ale oratoriului. Aceasta face ca acţiunea revoluţionară din 1933 să nu poată fi redată în toată zguduitoarea sa desfăşurare şi deci ca succesiunea imaginilor muzicale să nu corespundă titlului atît de sugestiv : „Griviţa luptătoare".

*

Reprezentarea directă a acţiunii şi a celor ce o săvîrşesc, construcţia strînsă şi închegată a acţiunii, dezvoltarea logică a acesteia sînt de natură să dea fiecărui episod muzical o funcţie ideologico-emoţională concretă, o justificare dramatică. Numai prin nesocotirea acestui specific al oratoriului se poate explica de ce în lucrarea lui C. Palade apar momente a căror necesitate nu e impusă de imaginile anterioare. Trecerile între diferitele părţi vocale se fac, de obicei, prin punţi orchestrale care, în majoritatea cazurilor, au un caracter neutru, nu aduc ceva nou din punct de vedere dramatic îndeplinind doar un rol de legătură muzicală.

In aceeaşi ordine de idei ascultătorul se poate întreba : de ce a găsit compozitorul potrivit ca în plină desfăşurare a grevei să introducă un cîntec de leagăn, atît de indirect legat de evenimentul zugrăvit ?

In legătură cu acest din urmă moment unii ar putea reproşa autorului că s-a lăsat influenţat de un fel de modă îmbrăţişată de compozitorii cuprinşi de o teribilă pasiune pentru cîntecul de leagăn care a năpădit muzica noastră de la cîntecul de masă pînă la cvartet. Nu despre aceasta intenţionăm a vorbi, ci de faptul că autorul pare a fi fost călăuzit de concepţia (în esenţa ei justă) în virtutea căreia este necesar ca, după o încordare dramatică să creezi ascultătorului o destindere prin schimbarea atmosferei — respectiv prin introducerea unui moment liric contrastant. Necesitatea unei asemenea schimbări de atmosferă trebuie însă pusă de acord cu cerinţele conţinutului operei ; evenimentul abordat de compozitor impunea mai degrabă o dezvoltare dramatică a imaginilor decît introducerea unui element liric, care neizvorînd firesc din cele ce au precedat apare ca un corp străin în lucrare. In oratoriul lui O. Varga — mult mai lung ca dimensiuni — nu intervine nici un moment de destindere lirică, încordarea intensă menţinîndu-se de la primele acorduri pînă la deznodămînt. Subiectul însuşi cerea o asemenea continuitate a atmosferei dramatice (aşa cum de altminteri cerea şi în cazul oratoriului „Griviţa luptătoare"). Nu cred însă că s-ar putea găsi cineva care să fi simţit necesară întreruperea acestei atmosfere numai de dragul introducerii unui divertisment liric, neorganic legat de întregul mers al acţiunii.

CONFLICTUL, FORŢA MOTRICE A ACŢIUNII

Atît în literatură cît şi în muzică, operele aparţinînd genului dramatic, au ca principala trăsătură specifică, capacitatea de a înfăţişa în mod direct contradicţiile vieţii, ciocnirile unor forţe antagonice în luptă. Forma de manifestare artistică a acestor contradicţii şi ciocniri este conflicul dramatic. Cu atît mai mult se impunea necesitatea construirii unui conflict pregnant şi închegat în cazul celor două oratorii, inspirate dintr-o pagină de istorie atît de încărcată de ciocniri, uneori sîngeroase şi tragice, între forţele înaintate ale clasei muncitoare şi reprezentanţii teroarei burghezo-moşiereşti.

Cum a fost realizat acest conflict în cele două lucrări analizate ?

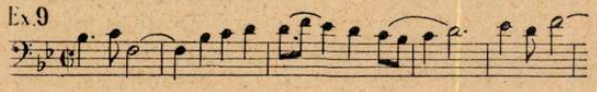
In „Scînteia eliberării" Ovidiu Varga continuă linia începută în creaţia noastră vocal-simfonică de Hilda Jerea („Sub soarele păcii") şi anume aceea a înfăţişării celor două forţe care se înfruntă ceea ce duce, pe plan muzical, la un conflict intonaţional : poporul şi duşmanii acestuia sînt caracterizaţi prin sfere de intonaţii diametral opuse, subliniind esenţa morală a fiecăreia dintre forţe.

In caracterizarea muzicală a forţelor populare, Ovidiu Varga a fost evident preocupat de a pune în lumină unitatea de năzuinţe a maselor muncitoare de la oraşe şi sate.

Poporul şi comunistul ilegalist sînt caracterizaţi, de-a lungul oratoriului, prin tema unui cîntec de masă cu două idei muzicale distincte. Cea dintîi (vezi ex. 3) cu accente de marş eroic

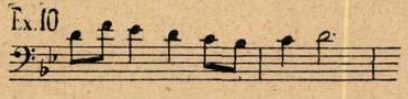
și cu un aer conspirativ exprimă dîrzenia luptei comuniștilor, hotărîrea lor de a învinge. A doua idee muzicală, cu caracter înaripat de imn, exprimă îndeosebi încrederea luminoasă în forța cuvîntului „Scînteii", în triumful libertății: „slovele Scînteii /Flăcări să ridice/ Și-om învinge răii/ Anilor de bice:

Ex.9



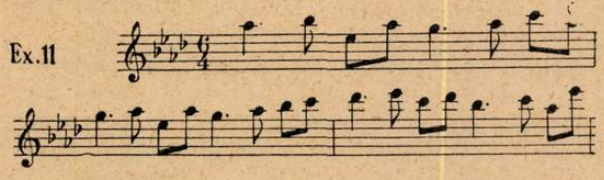
Imaginea muzicală a mamei este realizată prin acea temă cu inflexiuni populare de doină și bocet amintită mai sus (vezi ex. 4). Dacă ne gîndim și la faptul că în tema cîntecului revoluționar apar intonații specifice folclorului tradițional (transformate desigur în funcție de cerințele noii imagini muzicale):

Ex.10



sau la faptul că în finalul oratoriului aceeași temă a cîntecului revoluționar este contrapunctată de melodia unei hore naționale:

Ex.11



apare limpede intenția compozitorului de a reda prin împletirea strînsă a intonațiilor folclorului țărănesc cu cele ale cîntecului revoluționar, comunitatea de năzuințe ale clasei muncitoare și țărănimii muncitoare.

Sfera de intonații a personajelor negative (camarila regală în drum spre biserică, procurorul și judecătorii) este incomparabil mai redusă limitîndu-se la un fragment melodic, sec, rigid și lipsit de emoționalitate (vezi ex. 5). Compozitorul a folosit procedeul — prezent și la marii clasici ruși — de a sublinia inumanitatea personajului prin intermediul unei teme cu structură hexatonală (gama prin tonuri).

In „Sub soarele păcii", Hilda Jerea a consacrat imaginilor negative o parte din cele șase ale lucrării, ceea ce făcea ca conflictul să fie mai mult subînțeles decît înfățișat direct. Ovidiu Varga merge mai departe de acest stadiu, prezentînd cele două imagini antagonice în ciocnirea și înfruntarea lor (scena procesiunii regale alternînd cu plînsul mamei; scena procesului).

Latura cea mai izbutită a conflictului în „Scînteia eliberării" o constituie, credem, înfățișarea maselor populare în momentele de avînt eliberator și patos eroic. Episoadele consacrate ciocnirii celor două forțe ni se par mecanice și statice, ciocnirea lor nefiind realizată ca un proces viu în desfășurare, ci ca o simplă punere față în față a doi adversari. Această latură mai puțin izbutită a conflictului pornește de la modul de prezentare a personajelor negative.

Intr-adevăr, atît în scena cortegiului regal, cît și în aceea a procesului, corul sau solistul sînt puși să intoneze obstinat un fragment melodic cu totul neemoțional, dur și rigid. Frecventa și invariabila repetare a acestui fragment vocal, ni-l prezintă pe dușman în chip schematic și ridicol, lipsit de agresivitate, neînsuflețit de ura pătimașă față de eroii clasei muncitoare. Autorul s-a temut probabil ca, dînd o mai mare extindere și dezvoltare muzicală părții vocale să nu-i înfățișeze pe dușmani mai puțin inumani decît erau în realitate. Are oare un fundament real această temere? Experiența practicii componistice dovedește că nu.

Mazepa este un personaj pe care Ceaikovski îl condamnă ca pe un distrugător al fericirii Mariei, al familiei acesteia. Ceea ce nu l-a împiedicat pe compozitor să dezvolte amplu partea vocală a personajului (recitative, arii) și să înfățișeze cu atît mai convingător viața lui sufletească, esența lui negativă.

Contesa din „Dama de pică" — adevărat simbol al unui destin groaznic — este complex caracterizată prin mijloacele vocale; într-un moment de aducere aminte ea cîntă chiar un cîntec plin de duioșie.

Să ne gîndim de asemenea la odiosul Scarpia din „Tosca". Nimeni nu s-ar putea îndoi că Puccini nu a izbutit să-l înfățișeze pe acesta în lumina cea mai respingătoare. Și totuși cît de amplă și variată este partea sa vocală, fără de care personajul n-ar fi putut apare atît de cinic, venal, tiran și fățarnic.

Aceleași observații se pot face cu referire la scena interogatoriului din „Tînăra Gardă" de Meitus. Dacă gestapovistul Bruckner ar fi intonat tot timpul același motiv obsedant desigur că el ne-ar fi apărut ca o paiață ridicolă. In opera lui Meitus însă, recitativul dezvoltat al personajului dă expresie cu forță urii feroce a acestuia față de patrioții sovietici.

Se poate ivi în mod firesc o nedumerire: cum se explică totuși faptul că, chiar în operele clasice, temele sau motivele muzicale cu caracter neemoțional *) (printre care și cele bazate pe amintita gama hexatonală) au fost adesea folosite pentru caracterizarea forțelor negative?

Răspunsul acestei întrebări are două aspecte:

In primul rînd caracterizarea muzicală de acest fel a fost făcută aproape întotdeauna numai prin mijloace orchestrale. Cunoscuta temă hexatonală a lui Cernomor din „Ruslan și Ludmilla" apare numai în orchestră. In Scherzo-ul din simfonia III-a a lui Ceaikovski ca și în ultimele tablouri din „Dama de pică", ideea destinului implacabil este de asemenea întruchipată cu ajutorul gamei prin tonuri. Atît

*) Prin caracter neemoțional, autorul pare a se referi la acele imagini muzicale care exprimă nu o intensă și umană trăire sufletească, ci asprime, rigiditate, inumanitate (n. r.)

contesa din „Dama de pică" cît și Mazepa, pe lîngă amplele lor părți vocale cu caracter emoțional sînt caracterizați și prin teme sau motive sacadate, abrupte, care rămîn însă numai în orchestră. Vocile omenești au fost lăsate întotdeauna să se manifesteze pe linia specificului lor, adică al intonației încărcată cu o puternică substanță emoțională, indiferent de conținutul pozitiv sau negativ al acesteia. A nu ține seama de acest specific înseamnă a știrbi vocii omenești posibilitățile ei de expresie și de profundă caracterizare psihologică.

In al doilea rînd, temele orchestrale cu caracter neemoțional, rigid, au fost întotdeauna supuse de către marii clasici unei intense transfigurări și prelucrări ceea ce făcea ca ele să nu apară ca simple etichete muzicale, ci ca adevărați participanți ai unei acțiuni dramatice. Așa se întîmplă cu motivul destinului din Simfonia a IV-a de Ceaikovski, cu motivele și temele care-i caracterizează pe Mazepa sau pe bătrîna contesă, cu tema invaziei fasciste din Simfonia a VII-a de Șostakovici. Infățișarea dușmanului într-un chip uniform, invariabil, static, creează pericolul schematizării și denaturării acestuia. Acest pericol nu l-a putut evita nici autorul „Scînteii eliberării". Dacă Ovidiu Varga ar fi dat o mai amplă și mai firească extindere părții vocale a personajelor negative, dacă sublinierea nimicniciei lor morale s-ar fi făcut mai ales prin mijloace orchestral-simfonice, imaginea dușmanului ar fi apărut mult mai complexă, mai activă, mai convingătoare.

*

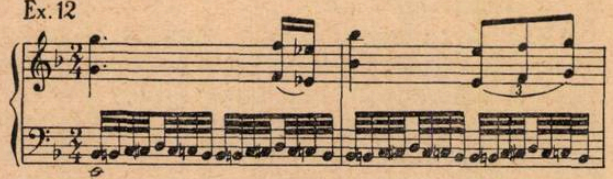
Modul de construire a conflictului în „Griviția luptătoare" continuă, se pare, o altă linie inaugurată în chip strălucit în creația noastră oratorială cu „Tudor Vladimirescu". In această lucrare a sa Gh. Dumitrescu nu a înfățișat în chip direct imaginea dușmanului (ceea ce s-ar putea numi contra-acțiune), nu a urmărit redarea conflictului prin ciocnirea celor două forțe — poporul condus de Tudor și tagma asupritorilor — și deci a sferelor intonaționale corespunzătoare acestora. De-a lungul celor 19 episoade cîte conține oratoriul „Tudor Vladimirescu" (prima parte) compozitorul a redat în mod exclusiv avîntul dezlănțuit al mișcării populare de eliberare, creșterea treptată și culminația acestui avînt. Duce oare lipsa imaginilor negative la inexistența conflictului în oratoriu, sau la știrbirea forței dramatice a acestuia ? Cîtuși de puțin !

Atît de minuțioasă a fost selecționarea episoadelor componente ale oratoriului, încît fiecare din ele a fost gîndit de compozitor în strînsă legătură cu conflictul social care a stat la baza răscoalei din 1821 și mai ales ca o parte integrantă a acestui conflict. Corurile de țărani și panduri, cîntecul clăcașului revoltat și al pandurului călare, recitativele lui Tudor exprimă toate ura neîmpăcată față de jefuitorii poporului, hotărîrea de a-i nimici. Chiar și cele două episoade care apar ca divertismente lirice contrastante schimbînd atmosfera (cîntecul mamei lui Tudor, corul oltencelor) sînt indisolubil legate, prin conținutul lor, de ideea generală a oratoriului — aceea a declanșării furtunoase a revoltei poporului. In felul acesta deși dușmanul nu apare direct înfățișat, ascultătorul îi simte în permanență prezența în subtextul imaginilor pozitive concepute în mod hotărît ca expresie a ofensivei eliberatoare îndreptate către un scop precis. Dramatismul oratoriului „Tudor Vladimirescu" nu provine deci din ciocnirea țăranilor răsculați cu tagma de asupritori ci din faptul că ne sînt înfățișate, într-o ordine ascendentă, *jalea* poporului oprimat, *ura amenințătoare* a acestuia împotriva ciocoilor, *revolta spontană* a celor ce apucau drumul bejeniei, *chemarea la luptă* a lui Tudor, *dezlănțuirea răscoalei etc,* și nenumărate alte aspecte pe care le îmbrăca, în rîndurile poporului, răzvrătirea în contra stăpînirii.

Și în oratoriul lui C. Palade lipsește redarea directă a imaginilor negative. Și aici autorul a urmărit să pună pe primul plan ideea luptei triumfătoare a poporului. Intruchiparea muzicală a acestei idei s-a făcut prin folosirea leitmotivică a imnului victorios (sau a unor motive din acesta) care simbolizează izbînda cauzei ceferiștilor. Prin el se deschide, ca printr-un portal, oratoriul (vezi ex. 6).

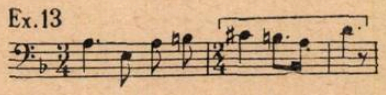
Tema „mitingului de urare" ce urmează, deși cu o altă linie melodică, lasă să se întrezărească totuși destul de ușor osatura construită pe motivul cunoscut al imnului. (vezi ex. 7). Interludiul orchestral care întrerupe recitativul povestitor al basului readuce același motiv — de astă dată în altă tonalitate și însoțit de figurații cromatice care-i dramatizează conținutul :

Ex. 12



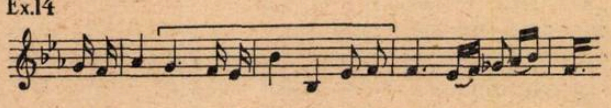
In chemarea la luptă a basului răsună de asemenea acest motiv, ușor modificat, a cărui plasare într-un punct cadențial îi întărește semnificația :

Ex. 13



Pînă și în duiosul cîntec de leagăn găsim intonații care amintesc, cu evidență, același motiv al victoriei cauzei poporului :

Ex. 14



Firește în episodul final de slăvire a gloriei ceferiștilor imnul se afirmă în toată plinătatea

sa, subliniat și amplificat cu forță atît de cor cît și de întreaga orchestră.

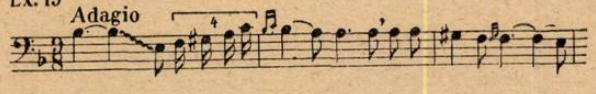
Este într-adevăr remarcabil felul în care a izbutit compozitorul să traducă pe plan muzical ideea aceasta a victoriei cauzei poporului. Dar pentru orice ascultător, care cunoaște cît de cît evenimentele petrecute în februarie 1933 la Griviţa, apare ca deosebit de izbitoare lipsa uriașei încleștări dramatice în afara căreia nimeni n-ar putea concepe memorabilele greve muncitorești. Trecînd succint în revistă oratoriul „Tudor Vladimirescu" arătam că, chiar cînd imaginea forțelor dușmane este absentă, conflictul dramatic poate fi realizat prin redarea feluritelor stări de *încordare* și *tensiune psihologică* încercate de popor (sau de reprezentanții săi) pe parcursul luptei cu dușmanul. Cea mai mare parte a conținutului emoțional pe care îl oglindește oratoriul „Griviţa luptătoare" este însă *în afara* acestei lupte; oratoriul este încadrat de imagini festive de mare întindere care apar ca impuse de compozitor și nu decurgînd în mod logic din desfășurarea acțiunii. Normal ar fi fost ca episodul concluziv să conțină rezolvarea pozitivă a conflictului, apoteoza și să apară ca rezultat al unei frămîntări intense, de durată.

Momentului dramatic propriu-zis compozitorul îi acordă însă un spațiu relativ restrîns, cu totul disproporționat față de imaginile sărbătorești care-l flanchează.

Dar în ce constă mijloacele de realizare muzicală în cuprinsul acestui limitat moment dramatic? Ele sînt:

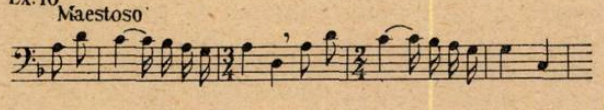
a) *recitativul epico-eroic* al basului, conținînd două idei distincte. Una a evocării atmosferei apăsătoare din februarie 1933

Ex. 15



și caracterizată prin mișcarea melodică treptată, desfășurarea lentă. Cealaltă, dominată de intonația poruncitoare a cvartei,

Ex. 16



are caracterul unei chemări la luptă și ne amintește din multe puncte de vedere recitativul cu conținut asemănător al lui Gheorghe Doja.

Construcția acestui recitativ ni se pare expresivă și adecvată împrejurării.

b) *răspunsul corului* (însoțit pe alocuri de intervenții ale basului) simbolizînd dezlănțuirea grevei și construit — așa cum am mai arătat — pe reluarea imitativă a temei menționate în ex. nr. 8. Acesta este unicul moment în care evenimentul ce l-a inspirat pe compozitor capătă zugrăvirea cea mai directă, constituind totodată punctul culminant al conflictului. Este destul de evident că autorul a mers pe aceeași linie ca în „Balada despre Gh. Doja" în care sugerase „clocotul răscoalei" prin mijloacele exclusive ale polifoniei vocale. Dacă în cadrul unei cantate, cu o formă foarte lapidară, un asemenea mod de construire a imaginii era convingător, folosirea aceluiași procedeu într-o lucrare concepută ca oratoriu ne apare însă nesatisfăcătoare. Vocile omenești posedă un diapazon restrîns, o capacitate limitată de expresie și întrebuințarea lor exclusivă în cazul redării unei teme atît de răscolitoare ca marile greve de la Griviţa este neîndestulătoare. Imaginea căpătată este departe de înverșunata și sîngeroasa încleștare a forțelor, de tragicul deznodămînt al acesteia. Căci într-adevăr, în privința deznodămîntului nu se poate spune că

c) *cîntecul de leagăn* — cel de al treilea aspect al momentului dramatic — este capabil să redea cu toată profunzimea și intensitatea, marea durere legată de sîngeroasa reprimare a mișcării revoluționare. Ca și în episodul polifonic precedent, sentimentul exprimat este destul de minor în raport cu realitățile anului 1933 și totodată cu posibilitățile ample pe care le oferă genul oratoriului. Din acest punct de vedere ni se pare mult mai realizată rezolvarea care se dă momentului corespunzător din „Scînteia eliberării": moartea comunistului ilegalist este marcată prin transformarea cîntecului revoluționar într-un marș funebru intonat de cor și prin participarea masivă a orchestrei care întărește atmosfera dramatică; semnalul de chemare la luptă (vezi ex. 1) răsună acum mai sumbru și mai amenințător, ca un avertisment dat asasinilor.

Mijloacele folosite de C. Palade pentru realizarea conflictului dramatic în oratoriul său, sînt inferioare temei pe care și-a ales-o și totodată marilor posibilități pe care le-ar fi oferit genul muzicii dramatice.

DESPRE FOLOSIREA MIJLOACELOR VOCALE IN ORATORIU

Imaginile muzicale ale oratoriului sînt create printr-o strînsă conlucrare a mijloacelor vocale cu cele orchestral-simfonice. Intrebuințarea lor în cadrul oratoriului îmbracă aspecte deosebit de caracteristice dat fiind faptul că ele trebuiesc subordonate acelor elemente care determină specificul genului: acțiunea dramatică, conflictul, eroii. Aceasta impune luarea în considerație a funcției pe care este chemată s-o îndeplinească în oratoriu fiecare din aceste două laturi ale sale.

*

Nu întîmplător începem examinarea acestui complex de mijloace expresive cu cele de ordin vocal. In ciuda posibilităților limitate de expresie, vocea rămîne cel mai direct purtător al sentimentelor, mijlocul cel mai sugestiv și convingător de exprimare a frămîntărilor sufletului omenesc. Or muzica este, după cum se știe, prin excelență emoțională, afectivă. Apare de aceea firesc că în operele în a căror structură intră și mijloace vocale acestea să capete rolul predominant, conducător în expresia mu-

zicală, iar mijloacele orchestral-simfonice să li se subordoneze. Din punctul acesta de vedere în cazul oratoriului, problemele se pun într-un mod foarte asemănător cu acelea care se ridică într-un spectacol de operă. Orice răsturnare a funcţiilor normale, pe care trebuie să le îndeplinească vocile şi orchestra, duce la un inevitabil eşec. Incercările făcute de Wagner de a subordona partea vocală laturii orchestral-simfonice constituie experienţe interesante dar majoritatea lucrărilor sale muzical-dramatice nu au izbutit să aibă acelaşi ecou puternic în sufletele ascultătorilor pe care-l au operele lui Mozart, Verdi, Musorgski, Ceaikovski, unde rolul conducător îl deţin vocea omenească, melodia cantabilă.

Sînt multiple formele vocale utilizabile în oratoriu. Deşi o graniţă absolută este cu neputinţă de stabilit între ele, din cauza frecventei întrepătrunderi şi împletiri, putem desprinde totuşi, din necesităţi metodologice, trei principale categorii: corul, recitativul, formele melodice rotunjite (aria, cîntecul) — de care ne vom ocupa sumar.

★

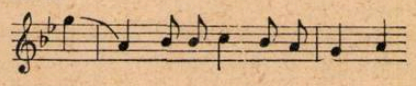
Folosirea măiestrită a corului în oratoriu dă compozitorului posibilitatea de a înfăţişa poporul ca un uriaş personaj colectiv, însufleţit de o singură idee, de a face din el un factor activ, hotărîtor în dezvoltarea acţiunii dramatice. In oratoriu găsindu-şi de obicei expresie mari evenimente din viaţa Patriei, este lesne de înţeles că numai o asemenea tratare a corului poate transmite ideea că poporul este făuritorul istoriei. Din acest punct de vedere trebuiesc, evident, combătute acele tendinţe, încă înrădăcinate, de a rezerva corului un rol pasiv, festiv sau convenţional.

Este instructiv de urmărit, sub acest aspect, cum tratează Ovidiu Vanga în „Scînteia eliberării" corul pe care-l include de altfel în seria personajelor, considerîndu-l deci un element important al acţiunii: „poporul muncitor".

Trebuie spus de la început că, aproape în permanenţă, la baza părţii corale stă tema cîntecului revoluţionar alcătuit din cele două idei citate în ex. 3 şi 9.

La prima intrare a corului acest cîntec de luptă ne apare sub forma unei balade dureroase. Poporul povesteşte, întristat, despre „Omul ce noaptea trecea/ In zdrenţe, cu şapca pe frunte/ El urme de bice purta/In suflet, în sînge, pe frunte". In afară de mişcarea lentă (deosebită de mişcarea avîntată de marş sub care va apare în cuprinderea tema) am dori să relevăm două procedee prin care compozitorul a amplificat tocmai potenţialul depresiv conţinut în tema cîntecului de luptă. Dacă în aceasta din urmă (tonalitatea sol minor) sexta mică — mi-bemol — se transformă încă din a doua măsură în sextă mare, ca o inflexiune puternic luminoasă, în balada cu care debutează corul ea continuă să rămînă mai departe pe planul minor, ceea ce subliniază conţinutul dureros al melodiei. Totodată compozitorul ataşează primelor fraze un consecvent substanţial deosebit de acela din cîntecul de luptă; este vorba de acest motiv dureros

Ex. 17



care-ţi aminteşte, prin expresiva septimă coborîtoare, de ideea doua din tema lui Manfred (Ceaikovski) [1]).

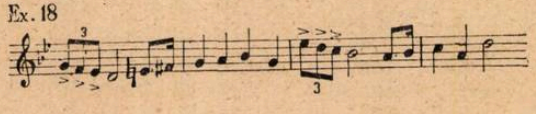
In următoarea intrare a corului poporul apare sub un alt aspect: conspirînd şi luptînd. Această imagine este obţinută prin intonarea temei cîntecului revoluţionar, în tempo de marş dar *mut* şi în *piano* cu acompaniamentul foarte transparent şi discret al orchestrei, în care toba mică are rolul esenţial.

La sfîrşitul primei părţi a oratoriului („Peste jug şi moarte, braţul nostru creşte") corul afirmă cu toată energia şi forţa cîntecul de luptă — simbol al dîrzeniei sale neînfricate.

In partea doua a oratoriului poporul este înfăţişat suferind sub apăsarea grea a foametei şi războiului. Expresia acestei stări sufleteşti este încredinţată vocilor femeieşti din cor care îngînă pe mezzo-soprana ce intonează cîntecul de jale (vezi ex. 4).

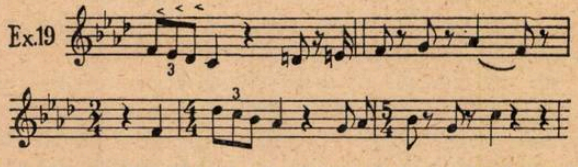
Iată-l în partea III-a în plină acţiune revoluţionară: împărţind „Scîntei" ilegale care vestesc apropierea armatelor sovietice eliberatoare. Sugestiva tratare fugată a corului are la bază aceeaşi temă de luptă căreia însă, transformarea pătrimilor de pe timpi tari în triole i-a dat un caracter mai precipitat, mai frămîntat:

Ex. 18



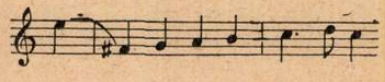
Şi acum altă imagine care o completează pe cea precedentă: întorşi acasă de la muncă, istoviţi, şi la lumina lămpilor de gaz, oamenii muncii sorb cu nesaţ cuvîntul dătător de energii noi ale partidului. Prima frază a temei revoluţionare răsună întretăiată de pauze; ai sentimentul că-ţi vorbeşte un om care-şi trage cu greu respiraţia:

Ex. 19



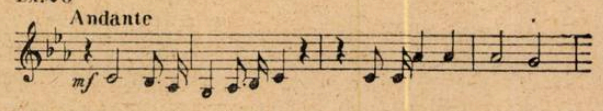
Melodia se încălzeşte însă treptat, se încheagă, creşte şi se afirmă cu hotărîre neclintită de a duce lupta mai departe.

---

1) 

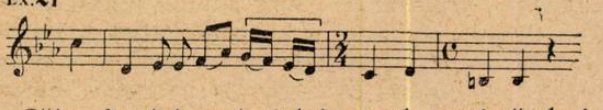
Trecem peste momentele în care poporul e înfățișat neliniștit de soarta comunistului arestat sau ca un „memento" care răsună în conștiința acestuia în timpul procesului. Ne vom opri fugitiv asupra intervenției corului în însăși culminația conflictului: executarea comunistului. Cum am mai menționat deja, acest episod nu ne este prezentat direct ci ne e înfățișat prin intermediul jalei poporului. Tema cîntecului revoluționar a căpătat acum caracterul unui marș funebru:

Ex.20



Este interesant, că drept consecvent al acestei fraze, compozitorul a ales consecventul — caracteristic prin septima descendentă — folosit în balada dureroasă cu care începe oratoriul (vezi ex. 17) și care nu mai revenise; profilul ei melodic l-a modificat însă în funcție de particularitățile specifice marșului funebru.

Ex.21



Către finalul oratoriului, corul exprimă desigur bucuria poporului eliberat; tema cîntecului revoluționar apare luminoasă, triumfătoare. Am dat o largă extindere analizei feluritelor intervenții ale corului în „Scînteia eliberării" deoarece acestea ni se par a constitui un exemplu excelent de înfățișare a poporului ca un adevărat personaj colectiv, care acționează, participă intens la desfășurarea dramei, trăiește o gamă întreagă de sentimente. Credem că lui Ovidiu Varga i-a reușit într-o măsură însemnată ceea ce nu se întîmplă prea des în muzica noastră vocal-simfonică: individualizarea corului, tratarea lui nu ca o masă abstractă ci ca un personaj viu, concret, integrat în acțiune.

In strînsă legătură cu individualizarea se ridică problema tratării diferențiate a grupelor sau partidelor masei corale. Acesta este un procedeu important a cărui folosire poate face ca ansamblul să nu apară ca o pastă amorfă ci ca un colectiv viu, alcătuit din oameni autentici, cu personalități deosebite. Dacă un compozitor de muzică dramatică ar trata în mod nediferențiat corul el s-ar putea compara cu un regizor care prezintă masele pe scena teatrului sau operei ca o turmă uniformă, ca un conglomerat impersonal. Preocuparea pentru o tratare diferențiată a corului apare destul de pronunțată în „Scînteia eliberării", de pildă în partea I cînd diferite partide din cor se adresează pe rînd ilegalistului, întrebîndu-l ce ascunde sub haină, ce taină poartă. Pe aceeași linie se înscrie acompaniamentul corului de femei din partea II sau pocedeul alăturării treptate a partidelor vocale, în partea V-a, cînd poporul presimte tot mai intens apropierea eliberării (basilor li se alătură la un moment dat tenorii după care intră altistele, pentru ca, la sfîrșit, întregul cor mixt să intoneze cîntecul victoriei). In aceeași ordine de idei trebuie menționată desprinderea din cor a grupului de tenori care personifică pe judecători.

Momentul individualizator cel mai interesant din „Griviția luptătoare" ni se pare a fi episodul grevei, în care reluarea imitativă a temei creează planuri diferite și multiple în ansamblul coral. Din păcate în restul oratoriului corul apare aproape mereu integral, nediferențiat, ceea ce face să scadă din interesul cu care ascultătorul urmărește tratarea polifonică remarcabilă a vocilor.

Nu putem încheia aceste sumare considerații privitoare la folosirea corului fără a aminti despre rolul însemnat al acelor momente în care părțile corale se împletesc sau se îmbină cu intervențiile solistului. Intr-un oratoriu pe o temă patriotică aceasta constituie una din căile cele mai importante de întruchipare a legăturii poporului cu eroul, a comunității de aspirații și acțiune a acestora. In oratoriul „Griviția luptătoare" ea reprezintă una din preocupările cele mai importante ale compozitorului; continuînd tradiția „Baladei despre Gh. Doja", C. Palade a folosit, mai ales în episodul grevei, procedeele atît de sugestive cum sînt: chemarea solistului, urmată de răspunsul corului, suprapunerea acestora îmbinată cu alternarea de prime planuri etc. Legătura eroului cu poporul — în special sub aspectul acțiunii comune a acestora — este mai static realizată în „Scînteia eliberării" unde compozitorul nu împletește strîns partea solistului cu a corului preferînd să le opună pe fragmente melodice mari, constituite. Ideea legăturii dintre erou și popor, Ovidiu Varga o realizează mai ales din punct de vedere tematic, între melodiile acestora existînd o desăvîrșită identitate.

*

Intr-o lucrare muzical-dramatică cum este oratoriul, o mare însemnătate o are valorificarea posibilităților expresive ale recitativului. Generalizînd în forme mai mult sau mai puțin melodizate, intonațiile vorbirii omenești, recitativul realist are funcția de a împinge înainte acțiunea dramatică și totodată de a pune mai puternic în lumină episoadele de largă cantabilitate care, deși încetinesc mersul acțiunii, adîncesc caracterizarea psihologică a eroilor.

Folosirea recitativului continuă să fie o problemă încă nerezolvată în creația vocal-simfonică a multora dintre compozitorii noștri.

In ambele oratorii analizate există, fără îndoială, momente izbutite de întrebuințare a recitativului. C. Palade are merite deosebite în dezvoltarea recitativului pe bază de intonații populare (deși în acest oratoriu el ocupă o întindere relativ redusă și nu se ridică la înălțimea bogatului și nobilului recitativ al lui Gh. Doja). Ovidiu Varga cultivă în special reci-

tativul întemeiat pe intonații ale cîntecului de mase și, ceea ce e interesant, o face aproape exclusiv în partea corală (întîlnirea poporului cu ilegalistul).

Totuși, și într-un caz și în celălalt, este izbitoare sărăcia recitativului ceea ce creează pe alocuri impresia primitivismului, a neputinței de ridicare deasupra unei obișnuite înșiruiri de melodii. Nu se poate să nu constați cu regret că admirabila experiență de acest gen din „Tudor Vladimirescu", în care se manifestă un recitativ deosebit de viguros și complex, pătruns de sevă populară, n-a fost continuată și dezvoltată.

*

Așa cum am amintit, în treacăt, vorbind despre funcția dramatică a recitativului, formele melodice rotunjite sau constituite au rolul de a adînci din punct de vedere psihologic acțiunea dramatică, de a scoate la iveală resorturile emoționale care-i împing pe eroi la anumite acțiuni.

Cea mai largă utilizare capătă în oratoriile analizate aria sau mai bine zis cîntecul. Folosirea pricepută a acestuia este de natură să creeze un adevărat portret psihologic al eroului prin punerea în lumină a trăsăturii sufletești dominante a acestuia.

Eroul poate deveni o figură memorabilă pentru ascultători numai cînd prezența sa este asociată cu o melodie expresivă, cantabilă, capabilă să se întipărească în inima celui ce o aude.

Acesta este motivul pentru care comunistul ilegalist din „Scînteia eliberării" nu poate fi desprins de melodia avîntată a cîntecului revoluționar, care generalizează trăsăturile sale morale caracteristice, făcînd figura lui pregnantă și de neuitat.

Prin aceeași reliefare melodică se distinge imaginea mamei îndurerate, din ambele oratorii. Mult mai puțin caracterizat ne apare basul din „Griviția luptătoare". El este pus să cînte recitative (în bună măsură izbutite — cum de altfel s-a arătat) și numai palid în final se întrezărește, în partea sa, unele intenții melodice insuficient conturate sau individualizate. Recitativul însă, dacă posedă mari posibilități în ceea ce privește sugerarea acțiunii dramatice, nu este totuși capabil să generalizeze singur fizionomia morală a unui personaj. S-ar fi impus de aceea folosirea mai largă de către compozitor a formelor melodice închegate (și chiar a așa-ziselor „numere") a căror armonioasă împletire cu recitativele poate răspunde cu succes atît cerințelor acțiunii dramatice cît și necesităților de caracterizare psihologică a eroilor.

Trebuie, în sfîrșit, să spunem că este aproape inexistentă, în cele două oratorii, prezența unor forme vocale atît de necesare muzicii dramatice, cum ar fi duetul sau ansamblul (terțet, cvartet etc.) în care se împletesc organic recitativul și cantilena, iar vocile se suprapun sau alternează pentru a crea imagini cu o mare forță de generalizare psihologică. In afară de duetul de dragoste din „Sub soarele păcii" de Hilda Jerea sau duetul dintre bas și altistă din finalul „Griviței luptătoare", (duet care nu are însă o semnificație dramatică deosebită) nu am putea semnala prezența unor forme vocale complexe în oratoriile noastre. Este încă un exemplu de nevalorificare a considerabilelor resurse expresive proprii genului.

DESPRE FUNCȚIA DRAMATICĂ A MIJLOACELOR ORCHESTRAL-SIMFONICE IN ORATORIU

Faptul că vocile omenești sînt principalele purtătoare ale conținutului ideologico-emoțional într-un oratoriu, nu înseamnă cîtuși de puțin că orchestrei îi revine un rol pasiv, neutru, auxiliar în desfășurarea muzicală. Raportul de subordonare dintre mijloacele vocale și cele orchestral-simfonice se referă la posibilitățile *nelimitate* pe care le au acestea din urmă de a adînci, a reliefa și amplifica conținutul părților vocale, de a concretiza atmosfera și împrejurările în care evoluează acestea, de a scoate la lumină semnificații profunde, chiar filozofice, care nu pot fi redate numai prin intermediul vocilor. „...Sarcina orchestrei — spunea Glinka — este de a zugrăvi pentru ascultători acele trăsături care nu sînt și nici nu pot fi în melodia vocală — întotdeauna oarecum neprecisă din punctul de vedere al sensului dramatic: orchestra (împreună cu armonizarea) trebuie să-i imprime ideii muzicale o mișcare definită și colorit — într-un cuvînt să-i dea caracter, viață". *)

Este vorba așadar de un rol eminamente activ, dramatic, pe care trebuie să-l joace orchestra în cadrul oratoriului.

Intr-un mare număr de cazuri orchestra este chemată să dezvolte linia psihologică a imaginii indicată de partea vocală. In asemenea împrejurări ea servește, așa cum se exprima tot Glinka, drept „rezonator al melodiei". Să urmărim cîteva aspecte pe care le îmbracă această funcție a orchestrei în cele două oratorii.

Uneori, înainte ca ideea melodică să fi fost prezentată de voci, aceasta este expusă instrumental pregătind pe ascultător și ajutîndu-l să înțeleagă mai adînc cele ce urmează. Primele fraze ale povestirii dureroase pe care o intonează basul în „Griviția luptătoare" (vezi ex. 15) apar întîi tainic, la violonceli și contrabași. Tema de jale a mamei din „Scînteia eliberării" (vezi ex. 4) este expusă inițial de oboi, îngînat succesiv de flaut, clarinet și fagot. Deosebit de sugestiv este folosit acest procedeu la începutul oratoriului lui Ovidiu Varga: prima apariție a temei luptei revoluționare este încredințată violoncelilor și fagoților care o

*) M. I. Glinka: Observații despre instrumentație.

intonează în p. p., în registrul lor profund; aceasta nu este o simplă anteprezentare a temei corale ci o sugerare a atmosferei conspirative în care erau nevoiți comuniștii să-și ducă lupta.

Alteori funcția de „rezonator al melodiei" este îndeplinită de către orchestră prin dublarea instrumentală a liniei melodice vocale. Intrebuințarea acestui procedeu este dominată în oratoriul lui C. Palade. Remarcabilă, ni se pare, din acest punct de vedere, însoțirea episodului vocal fugat, reprezentînd dezlănțuirea grevei, de un episod instrumental (coardele și lemnele) cu o structură polifonică asemănătoare. Impletirea frămîntatelor linii vocale cu cele instrumentale accentuează caracterul agitat, tumultuos al acestui fragment.

Susținerea armonică sau contrapunctică reprezintă de asemenea un procedeu important de reliefare a ideii melodice, de punere în valoare a momentelor sale cele mai caracteristice. Cum acest procedeu — ca și cele precedente — se întîlnesc uzual în ambele partituri — nu vom insista în mod deosebit asupra lui. Vom releva însă felul cum C. Palade îmbogățește expresivitatea cîntecului de leagăn al mezzo-sopranei care, cîntat la început fără acompaniament orchestral, capătă cu prilejul reluării o contra-melodie vibrantă a coardelor. Mai puțin izbutită ni se pare în finalul oratoriului „Scînteia eliberării" contrapunctarea temei cîntecului revoluționar (cor) cu hora (suflătorii de lemn) și cu un pasaj dezvoltător al coardelor. O asemenea suprapunere creează multă confuzie și este incapabilă să pună în valoare tema care, tocmai în această parte a oratoriului, ar fi trebuit să sune cu maximum de claritate și forță.

Contribuția cu totul deosebită, pe care este în stare s-o aducă orchestra în oratoriu, ca factor dramatic important, se manifestă însă nu atît în momentele cînd ea servește ca „rezonator al melodiei" cît în acele împrejurări cînd dezvăluie auditoriului ceea ce vocile omenești, prin ele însele, n-ar putea exprima sau ar fi făcut-o într-un mod neconvingător. Din acest punct de vedere cele două oratorii analizate, și mai ales „Scînteia eliberării", ne dau prilejul să tragem unele concluzii instructive.

Prin folosirea orchestrei ca un plan secund al acțiunii muzical-dramatice se creează posibilitatea dezvăluirii unor sensuri adînci, ascunse ale evenimentelor la care asistăm. In clipele cele mai dureroase și mai înverșunate ale luptei comuniștilor din „Scînteia eliberării" se aud în orchestră fragmente din „Internaționala" subliniind ceea ce nu era în acel moment atît de evident — credința în victorie, apropierea inevitabilă a eliberării. O funcție asemănătoare îndeplinește către finalul oratoriului tema cîntecului rus pe care o aduc violele și violoncelii în plină desfășurare a cîntecului revoluționar; acest secund plan orchestral e suficient pentru a sugera imaginea sosirii armatelor eliberatoare.

Folosirea episodului orchestral este capabil să evoce și să concretizeze atmosfera, împrejurările în care se desfășoară acțiunea. Episodul coral al împărțirii manifestelor este precedat de episodul orchestral-simfonic, care creează atmosfera agitată și înfierbîntată de care e legată această acțiune revoluționară; funcția prin excelență dramatică a orchestrei se îmbină aici cu aceea de „rezonator al melodiei" dat fiind că dezvoltarea simfonică a acestui episod se bazează pe motive din tema vocală a împărțirii manifestelor.

De o importanță deosebită este, în aceeași ordine de idei, rolul jucat de preludiul orchestral-simfonic care reprezintă pentru auditor un fel de portal prin care el pătrunde înlăuntrul oratoriului; preludiul — am putea spune — imprimă, prin conținutul său muzical o anumită linie de dezvoltare acțiunii ce urmează. Este interesant de comparat, din acest punct de vedere, preludiile celor două oratorii. Preludiul „Scînteii eliberării" este alcătuit din motivul amenințător de luptă al alămurilor (vezi ex. 1) suprapus pe linia cromatică depresivă a restului orchestrei (vezi ex. 2); el creează de la bun început atmosfera care va caracteriza întreaga desfășurare a acțiunii: lupta eroică dusă de comuniști pentru a ajuta poporul să curme traiul de suferință. Oratoriul „Griviția luptătoare" debutează printr-un preludiu orchestral festiv, ceea ce a influențat asupra întregului oratoriu, care excelează, după cum s-a văzut, nu atît în redarea încleștării dramatice cît a entuziasmului sărbătoresc.

Funcția dramatică a episodului orchestral-simfonic se verifică prin posibilitatea pe care o are acesta de a sugera, atunci cînd vocile tac, continuarea acțiunii dramatice. Ascultătorul își poate da bine seama că episodul simfonic urmînd imediat marșului funebru închinat comunistului asasinat, reprezintă continuarea mai departe a luptei ilegale, apropierea armatelor sovietice eliberatoare; această imagine

i-o sugerează împletirea și alternarea motivului amenințător de luptă cu tema împărțirii manifestelor prelucrate în orchestră și cu intonații din „Internaționala". Acțiunea sugerată orchestral se înlănțuie logic cu cea indicată apoi de cor, care intonează cîntecul luptei revoluționare, contrapunctat de către cîntecul rus. In legătură cu posibilitatea episodului simfonic de a împinge mai departe acțiunea dramatică, nu putem să nu subliniem rolul negativ pe care îl pot avea în oratoriu acele momente orchestrale concepute de compozitor ca simple punți muzicale, neutre, menite să facă doar trecerea de la o parte vocală la alta. Din păcate asemenea punți se întîlnesc în oratoriul „Grivița luptătoare" și sînt una din cauzele lipsei de dramatism și caracterului static al lucrării.

Vom încerca să facem pe baza observațiilor de mai sus unele aprecieri generale referitoare la folosirea orchestrei în cele două oratorii analizate. In „Grivița luptătoare" predomină în mod hotărît funcția de „rezonator al melodiei", orchestra fiind aproape în permanență subordonată strict părților vocale sau servind ca legătură între acestea. In oratoriul „Scînteia eliberării", această funcție se împletește strîns cu acea de comentare, adîncire și dezvoltare a acțiunii, ceea ce face ca orchestra să capete un rol activ, dramatic în desfășurarea conflictului.

Trebuie relevată, din acest punct de vedere, amploarea considerabilă pe care o capătă în „Scînteia eliberării" procedeele dezvoltării simfonice, ceea ce explică în bună parte dramatismul puternic de care este străbătută muzica lui Ovidiu Vanga. Folosind ca material tematic, în acest scop, intonațiile cîntecului revoluționar de masă, compozitorul a demonstrat în mod convingător considerabilele posibilități de dezvoltare simfonică pe care le conține latent acesta. Experiența sa vine astfel să îmbogățească cuceririle celorlalți compozitori care dovediseră același lucru în privința cîntecului nostru popular.

UNELE CONCLUZII

O aceeași temă din viață nu-și poate afla expresie artistică la fel de reușită în cadrul oricărui gen muzical. Ca și în alte arte, ca și în literatură, particularitățile specifice unui gen favorizează redarea unor anumite aspecte, teme ale realității. Oratoriul oferă, în acest sens, condiții optime de reflectare artistică marilor mișcări sociale din viața poporului, acelor acțiuni eroice ale maselor care au fost călăuzite de eroi ce făceau trup și suflet cu acestea. Exprimarea unor asemenea aspecte ale vieții este favorizată de faptul că oratoriul posedă unele particularități specifice de structură despre care am vorbit mai sus: o acțiune dramatică închegată și logic exprimată într-un subiect; conflictul ca forță motrice care determină desfășurarea acestei acțiuni; o infinită varietate de forme vocale (coruri, recitative, arii, ansambluri etc.) a căror largă utilizare este indispensabilă pentru a arăta pe eroi în acțiune și totodată pentru a dezvălui trăsăturile morale tipice ale acestora; sprijinul neprețuit al orchestrei, chemată a adînci și motiva din punct de vedere psihologic acțiunile eroilor, a sugera cadrul general al conflictului, a dezvălui semnificații adînci ascultătorului. Aceste trăsături proprii oratoriului — cristalizate printr-o tradiție seculară — constituie legi obiective ale acestuia; ignorarea sau desconsiderarea lor nu poate să nu ducă la eșec artistic, la denaturarea faptelor și ideilor pe care le reflectă. Cerința de a respecta specificul oratoriului, ca specie a muzicii dramatice, nu poate fi de aceea considerată ca un îndemn cu caracter formal; a lua în seamă toate trăsăturile specifice care deosebesc pe acesta de alte genuri, de pildă de cantată, înseamnă a crea premizele unei izbutite și convingătoare redări a marilor teme din viața poporului. Despre consecințele pozitive și negative ale respectării specificului oratoriului, vorbesc, cred, îndeajuns observațiile făcute pe marginea celor două lucrări mai sus analizate.

Opereta „Lăsaţi-mă să cînt" şi unele probleme ale operetei noastre noi

de V. TOMESCU

Opereta românească nouă — gen înmugurit abia cu puţini ani în urmă, prin cele cîteva roade, nu lipsite de sevă, pe care le-a dat — a stîrnit, alături de dragostea şi interesul maselor de spectatori, o atenţie demnă de remarcat din partea celor ce îndrumează ori înfăptuiesc dezvoltarea acestui gen.

Din păcate, numai în cazuri mai rare decît buruienile de leac, ecouri ale preocupărilor specialiştilor pentru creaţia de operetă s-au „prelungit" pînă în presa noastră. Cele mai multe păreri sau atitudini s-au consumat sub forma unor ciorne de articole născute doar pe jumătate vii sau, pur şi simplu, prin permanentizarea unei atitudini vechi faţă de opereta nouă.

Compozitorul Gh. Dendrino

Iată însă că, în pofida rămînerii în urmă a îndrumării teoretice prin presă a acestui important sector de creaţie şi viaţă muzicală, Teatrul de Operetă din Bucureşti a putut monta în decursul anului trecut, două noi creaţii româneşti de acest gen. Insemnările de faţă ţintesc ca — referindu-se la opereta, recent prezentată în premieră, *„Lăsaţi-mă să cînt"*, pe libret de *Liliana Delescu, Erastia Sever* şi *Viorel Cosma,* muzica aparţinînd compozitorului *Gherase Dendrino,* laureat al Premiului de Stat, — să încerce a face lumină în unele probleme considerate ca esenţiale.

*

Printre primele întrebări ce se pun de obicei celor care au văzut un spectacol de curînd jucat este şi aceea „despre ce tratează". O asemenea întrebare prezintă şi pentru autorul unei operete o importanţă excepţională căci de răspunsul dat depinde în primul rînd acel dram de simpatie anticipată decurgînd uneori numai din titlu sau din succinta expunere a subiectului, pe care acesta trebuie să şi-l dorească din partea publicului.

Se poate afirma cu certitudine că autorii noştri de operetă au ales pentru creaţiile lor, subiecte potrivite cerinţelor arzătoare ale vremii, corespunzătoare intereselor artistice ale publicului nostru nou. Este chiar una din trăsăturile revoluţionare, profund înnoitoare, aceea de a aborda în acest gen de teatru muzical — în trecut adînc contaminat de procedeele antiartistice ale revistei şi varieteului de gust îndoielnic — subiecte din actualitatea vie a omului nou, cum sînt avîntul constructiv ce se desfăşoară pe şantierele noastre (opereta *„Culegătorii de stele"*), în gospodării colective (opereta *„N-a fost nuntă mai frumoasă"*), ori naşterea cîntecului optimist, luminos, care înaripează nădejdi în inima celor ce luptă pentru o viaţă fericită (opereta *„Ana Lugojana"*).

Deşi unele din aceste creaţii au trecut cu succes botezul focului, fiind bine primite de spectatori, anumite rezerve stăruie — se pare, chiar la persoane cu răspundere imediată în dezvoltarea genului — cu privire la compatibilitatea acestor teme cu genul operetei.

„Se înţelege — scrie tovarăşul Sandu Eliad, directorul Teatrului de Operetă, în articolul „Probleme ale operetei româneşti şi ale Teatrului nostru de Operetă" publicat în revista „Muzica" nr. 6/1954 — *că într-un asemenea gen de teatru, nu încap, nu au timp să se dezvolte şi nu există mijloace potrivite pentru rezolvarea unor teme severe, ample, cum ar fi: construcţiile uriaşe ale socialismului, lupta împotriva sabotorilor criminali, sau alte asemenea teme cu conflicte* (sublinierea noastră) *care au nevoie de legile severe ale dramei în proză, de cîmpul vast al filmului sau de amploarea simfoniei şi a oratoriului".*

Desigur că într-un spectacol în care proza *alternează* cu *forme muzicale necomplicate* (cum sînt cîntecele, glumele, dansurile, dialogurile spirituale, momentele lirice, scenele cu coruri) — aşa cum restrîns este definită, în articolul citat, opereta, — nici nu ne putem aştepta să poată încape şi mai ales să poată fi dezvoltată o temă de o bogată cuprindere şi adîncime. Putem însă să fim de acord cu asemenea definiţie a operetei? Ne îngăduie oare practica artistică să renunţăm la caracterul consecvent, dramatic, conflictual, ce trebuie să unească „numerele" de muzică şi proză ce alcătuiesc o operetă? Se recunosc oare operetele clasice şi cele ale compozitorilor sovietici în oglinda strîmtă a „vioiciunii acţiunii, orchestraţiei strălucitoare, spontaneităţii spumoase a replicii" chiar cu înrămarea concesivă a acestora în cadrul „primatului melodiei, melodie care trebuie să se înscrie firesc în acţiune?". (Sandu Eliad, art. cit.).

Scena cu trişcarii din actul I. In prim plan Ion Dacian (Ciprian). In planul doi Puica Alexandrescu (Martha) şi Viorel Chicideanu (Eduard Strauss)

Evident nu putem să nu ţinem seama şi de un alt aspect al problemei. Oare insuficienta cunoaştere a mijloacelor muzical-scenice proprii operetei nu deserveşte temei, chiar atunci cînd aceasta este valabilă şi interesantă? Alegerea eroilor, depănarea firului acţiunii după chipul şi asemănarea operetei demodate, nu determină pe spectatori să folosească definitiv garderoba în pauza actului doi? Ignorarea adevăratelor trăsături ale operetei nu o transformă pe aceasta într-un biet *spectacol muzical* plictisitor, la care artiştii rîd şi aplaudă mai mult decît spectatorii iar spectatorii fac „melodramă" mai mult decît artiştii? Şi oare scăderea interesului publicului (şi uneori chiar al artiştilor interpreţi) faţă de unele din operetele noastre nu are şi ea o cauză? Succesul şi vîlva efemeră nu mărturisesc goliciunea, lipsa de calităţi lăuntrice ale unora din operetele noastre, lipsa de „fermenţi" a lariilor aşa-zise de rezistenţă, ce s-au dovedit de notorietatea doar a unei simple mode muzicale?

Vom încerca răspunsuri la aceste întrebări pe temeiul operetei mai sus propuse. După cum se ştie ea s-a bucurat şi se bucură din partea publicului de un succes de invidiat, stîrnind şi aprecieri deosebit de favorabile din partea unor muzicieni străini de frunte, oaspeţi de curînd ai ţării noastre.

★

Alegerea şi transpunerea pe scenă a momentelor importante din viaţa unor personaje istorice, a unor eroi care au trăit aievea, nu constituie desigur un procedeu nou. Istoria teatrului de operă (aşa-numită „seria") cunoaşte multe asemenea creaţii, printre care la o culme încă neajunsă, se află impresionanta dramă istorică populară de un zguduitor realism, „Boris Godunov" de Musorgski. In ce priveşte comedia muzicală, Singspiel-ul, vodevilul şi opera comică, se ştie că de la primele forme ale acestora pînă în epoca clasică de dezvoltare a operei comice — cu predilecţie la compozitorii contemporani şi ataşaţi de revoluţia franceză, (Cherubini, Lesueur, Mehul, Grétry) — tăişul ascuţit al satirei se adresa nu o dată în mod direct personajelor politice reale, exponente ale păturii conducătoare. Barzii populari ce şi-au atras dragostea maselor prin cîntecele lor au inspirat pe de altă parte pe mulţi autori de lucrări dramatic-muzicale (să ne amintim de Hans Sachs din comedia muzicală wagneriană „Maeştrii cîntăreţi"). Pe baza unor creaţii muzicale schubertiene şi a romanţării unor episoade din viaţa marelui compozitor german a fost creată cunoscuta operetă „Casa cu trei fete".

In căutările lor creatoare, compozitorii sovietici ai acestui gen, folosind minunatele tradiţii ale dramaturgiei muzicale clasice ruse, ca şi bogatele învăţăminte ale operei istorice sovietice („Bogdan Hmelniţki" de K. Dankievici, „Decembriştii" de I. Şaporin) au pornit de la concepţia nouă, realistă, a veridicităţii personajelor atît sub aspect istoric cît şi sub cel emoţional. Reconsiderarea justă, creatoare, pe baza unui precizat scop educativ, patriotic, iată principiul călăuzitor în opereta istorică nouă, realistă.

★

Incercarea de a zugrăvi în opereta „Lăsaţi-mă să cînt", momente din viaţa compozitorului Ciprian Porumbescu, înaintaş de valoare al muzicii romîneşti, deşi dovedeşte intenţia bună a autorilor, nu conţine încă garanţia unei atitudini juste, creatoare, faţă de subiectul ales. Aceasta din urmă reiese din alegerea celorlalţi eroi ai operetei, din situaţiile create între aceştia şi eroul principal, din naşterea şi rezolvările conflictelor ivite.

Bazîndu-se pe studierea atentă a moştenirii muzicale lăsate de Ciprian Porumbescu, pe reconsiderarea momentelor cele mai semnificative din viaţa şi activitatea acestuia (prin cercetarea documentelor, a locurilor pe unde a trăit şi creat Porumbescu, prin relatările vii pe care le-au putut obţine — compozitorul a trăit între anii 1853—1883) —, autorii libretului au desprins cîteva din trăsăturile esenţiale ce caracterizează viaţa şi opera lui Porumbescu: legătura strînsă cu creaţia populară, credinţa în triumful unor vremi mai luminoase pentru popor, încrederea în cîntec ca mijloc de luptă. Tema aleasă coincide astfel cu unul dintre obiectivele principale ale luptei intelectualităţii noastre progresiste din trecut. In desfăşurarea ei se cuprind şi alte subteme care conferă mai multă adîncime şi verosimilitate firului conducător al acţiunii libretistice: înfrăţirea intelectualilor cu muncitorii

și țăranii de toate naționalitățile împotriva asupririi străine și autohtone, puterea dragostei curate, sincere, în această luptă etc.

Autorii au înțeles că numai o dramaturgie scenică bine închegată poate sluji ideea propusă; ei nu au pierdut însă din vedere că evoluția subiectului *trebuie* să se petreacă *în cadrul* și *cu mijloacele operetei,* pentru că publicul vine aci cu o îndreptățită dorință de a viziona o operetă... *De aceea* au și determinat un mers al acțiunii, potrivit cu aceste cerințe.

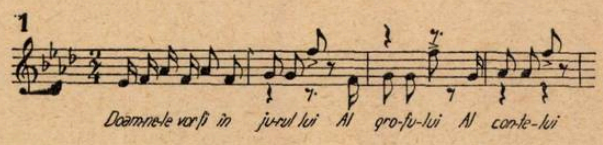
Ei au înțeles că nu sînt chemați să creeze un spectacol-muzeu comemorativ despre Ciprian Porumbescu — ci să plăsmuiască eroi pe care publicul trebuie să-i creadă, să-i simpatizeze, să-i condamne. Pentru aceasta a trebuit ca înfățișarea obiectiv-narativă a cadrului istoric să fie însuflețită cu întîmplări reale ori presupuse, cu eroi — dintre care unii apropiați de cel principal — imaginați de autori.

Nu întîmplător este ales drept cadru Brașovul anului 1882, un loc și o epocă în care intelectualii progresiști, dintr-un oraș cu o intensă viață comercială și culturală, se înfrățesc laolaltă prin cîntec pe drumul emancipării de sub împilarea habsburgică. In fruntea lor, compozitorul Ciprian Porumbescu se străduia cu toată vigoarea tinereții și bogăția talentului său, să anime iureșul acestora spre o viață luminoasă. Cum aceasta nu era pe placul stăpînirii, curtea imperială inițiază un plan perfid de a impune societatea „Kultur und Musik". Sub faldul promisiunilor demagogice ale contelui de Lichtenberg, trebuia să fie înăbușit astfel orice mugur de cultură națională — popoarele din Transilvania urmînd să rămînă dezbinate, ușurînd astfel treaba solilor spoliatori ai împăratului. Acestea sînt, pe scurt, bazele sociale ale conflictului. Coincidența dintre premiera operetei „Crai nou" și festivalul „Kultur und Musik" constituie doar un episod menit să stîrnească intriga. De fapt el determină conturarea precisă a forțelor aflate în conflict: Lichtenberg avînd de partea sa protipendada orașului aflată în solda imperială gazetarul nomîn Martin, inspectorul local de poliție, etc.); în ce privește pe Ciprian Porumbescu, el este sprijinit de intelectualii înaintați cum sînt profesorul Roth, directorul asociației „Prietenii Artei", directorul liceului din localitate, gazetarul Năstase și tipograful Nichita, de țăranii stupcani (din satul natal al lui Porumbescu) și prin membrii asociației culturale brașovene, de întreg poporul. Convingerile artistice înaintate atrag de partea lui Ciprian Porumbescu și pe compozitorul Eduard Strauss, prietenul său de la Viena. In joc, mai intră și dragostea care face din Bertha Gorgon o devotată sprijinitoare a lui Ciprian, determinînd-o în schimb pe Martha Roth să șovăie, datorită geloziei, în atașamentul față de cauza colectivului din care făcea parte.

Ticluirea concretă a intrigii de operetă implică în mod firesc participarea vie și activă a muzicii; astfel, acțiunea o dată închegată, acesteia nu i-ar rămîne decît un rol de ilustrație exterioară, de muzică de scenă.

In „Lăsați-mă să cînt", partea muzicală străbate acțiunea scenică, organizînd-o, orientînd-o îndeaproape. Ea dă totodată o prețioasă mînă de ajutor sublinierii pasionate a caracterului simpatic sau negativ al eroilor, ajutînd conflictului să nu se vestejească, să nu devină mărginit. Din această cauză urmărirea principalelor faze ale acestuia ar fi defectuoasă fără o referire permanentă la importantul „personaj" pe care-l constituie muzica.

Deschiderea acțiunii scenice o face trio-ul subretelor ce deretică în salonul de primire al profesorului Roth, în vederea sosirii contelui. Rezonanța de polcă-gavotă a motivului lor muzical indică epoca, iar conținutul cuvintelor și structura ritmică și de intonație a motivului muzical (ritm plin de antren; intervalul distanțat brusc din finalul motivului, însoțit de glissando instrumental de un efect comic, grotesc) determină o vădită nuanță ironică în anunțarea venirii contelui.



Replicile, cupletele și dansurile se întrec să prezinte, rînd pe rînd, tineretul care în exuberantul cor „Frumoasa primăvară" și în melodia copilărească cu care întîmpină pe Hans,

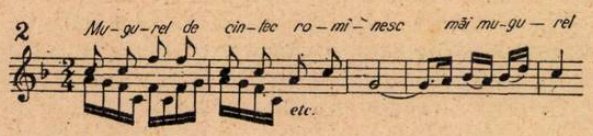
Scenă de ansamblu din finalul actului I

omul de casă al profesorului Roth, nu prea la în serios venirea contelui. Același lucru se întîmplă de altfel și cu cei doi logodnici sprințari Suzana și Nastasi, ce-și deapănă un duet cu caracter șotios pe un ritm ardelenesc de dans cu strigături (♫. ♫) precum și cu cei doi țărani, singurii din vreo șaizeci pe care „primarele" i-a „fo mînat" să primească pe grof și care cu înțelepciunea caracteristică știu ei că „vulpea dă tîrcoale la ușa omului numai cînd pîndește ceva"...

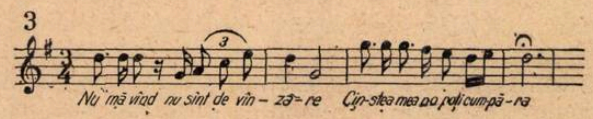
Intrarea celor cinci actori ai teatrului german de operetă din localitate (Martha, Lizi, Paul, Glökel, Schumacher), prilejuiește acestora cîteva clișee muzicale cabotiniste, grandilocvente, frizînd virtuozitatea de operă. Două episoade, unul comic (dăruirea unei caraghioase uniforme „de general" lui Hans pentru întîmpinarea contelui), altul melodramatic (valsul „Te iubesc" cu rezonanță de romanță rusă de epocă, adresat de Ciprian, Berthei, cîntat cu durerea geloziei de către Martha) pregătesc finalul actului întîi. In acest scop își fac intrarea Eduard Strauss, cu o melodie fermecătoare în stil de vals vienez, amintind chiar de cunoscutul „Frühlingsstimmen" în care este cîntată Viena veselă, luminoasă, plină de speranțe, precum și „Prietenii Artei" și ai lui Porumbescu. Corul acestora, bazat pe melodia marșului muncitoresc „1 Mai" este primul element muzical din opera lui Porumbescu pe care compozitorul Dendrino îl folosește, încredințîndu-i un chibzuit rost simbolic, pentru atașamentul mulțimii față de Porumbescu. Ceea ce se desfășoară după această mică expoziție a acțiunii pînă la prima cădere a cortinii, constituie — socotim — un model de sinteză între dramaturgia muzicală și cea scenic-libretistică. Inceputul finalului cuprinde în sine problema-germene a întregii operete: Ciprian Porumbescu caută cu înfrigurare pentru arta sa un drum nou, creator, căci

...cîntecele mele toate
Ce-am risipit de atîtea ori
Imi par petale parfumate
Ce-apar o zi, trăiesc și mor.

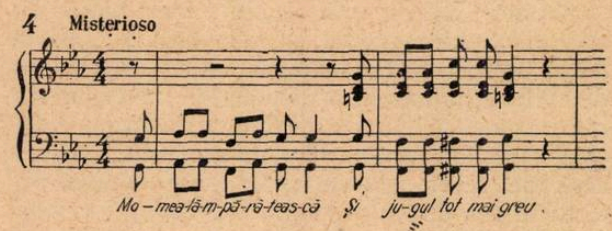
Autorul muzical al operetei a încredințat acestor versuri o melodie ce ține de vechea romanță românească a veacului trecut, punînd-o în conflict cu motivul de bucium următor, semnificînd neîntîrziatele zori luminoase ale muzicii poporului. Improvizația în canon a țăranilor trișcari subliniază bogatele resurse latente ale folclorului nostru ce se cer grabnic dezvăluite. Ciprian Porumbescu se pătrunde de „chemarea cîntecului" iar „Mugurel de cîntec românesc" o dovedește, (acompaniamentul expus cu frumoase sonorități ale viorilor divizate, amintind de un motiv dintr-un dans al lui Porumbescu — însoțește melodia în stilul acestuia, creată de autorul operetei) :



„Polca cocoșneților" (vezi ex. muz. 1) — un sextet în care împletirea îmbîcsită a vocilor redă un adevărat tămbălău, ca și un motiv caricaturizat dintr-un marș militar prusac, aduc în scenă pe Lichtenberg și suita sa. Inghițind papara ironiei cu care țăranii, copiii și chiar stipendiații imperiali, vrînd-nevrînd, îl întîmpină, gravul și ridicolul personaj tinteste să-l desfacă pe compozitor de popor. Pe motivul îndrăgitei sale balade, Ciprian, acompaniat încurajator de cor, respinge într-o arie de o mare forță convingătoare, constrîngerile și momelile trimisului curții. Luînd ca exemplu minunat pe Glinka, Schubert, Liszt, el își exprimă neclintita-i hotărîre :



Mulțimea desprinde amarul deznodămînt pe care îl tîlcuia plecarea bruscă a contelui :



și împreună cu Eduard Strauss intonează luminosul „Marș al prieteniei". Acest cîntec, întărit de ironicele cuplete (măre bine că s-o dus / no că nu-i bai), încheie într-o atmosferă de încredere, dramaticul tablou din finalul primului act.

Lupta generală pentru zădărnicirea uneltirilor stăpînirii, pentru reprezentarea cu orice preț a operetei „Crai nou" — creația compozitorului iubit — constituie linia esențială a acțiunii scenice din actul doi. Reprezentarea operetei „Crai nou", prin conducerea intenționată a intrigii, capătă o multiplă semnificație: izbînda socială și națională, rezolvarea favorabilă a unui șir de probleme de interes individual, intim, aflate în funcție de aceste eveniment.

Executorii devizei deznaționalizatoare habsburgice condiționează acceptarea operetei lui Porumbescu de îndepărtarea elementului social și național pe care Alecsandri l-a inclus în textul piesei sale, de „purificarea" muzicii de influența folclorului, de renunțarea chiar și la limba românească în care era con-

cepută opereta. Cum era și de așteptat, pentru toate aceste samavolnice constrîngeri erau invocate, cu ipocrizie, considerente de ordin... estetic, potrivit cărora folosirea elementului popular denotă lipsă de inspirație proprie, etc.

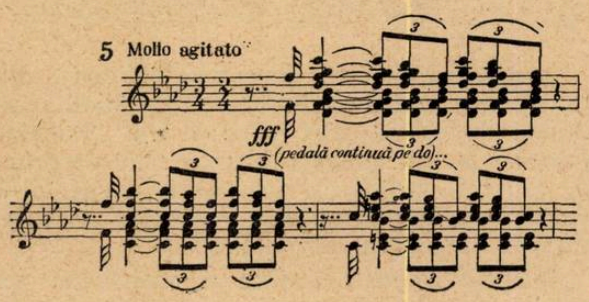
★

Deschizînd al doilea act, motivele unui vals preludiază un moment din activitatea creatoare intimă a lui Ciprian : compunea cu toată pasiunea tinereții, cîntecul „Vis de iubire", în care dădea glas dragostei sale pentru îndepărtata Bertha.

Umorul deschis și proaspăt constituie nota dominantă a unor personaje simple, sincere, — apropiate compozitorului : coana Roza, cofetăreasă și gazdă, Suzana și Nastase logodnici, doi țărani de curînd căsătoriți, etc. Aceștia îl înconjoară cu dragoste pe Ciprian și nu folosesc umorul decît cu adresă :

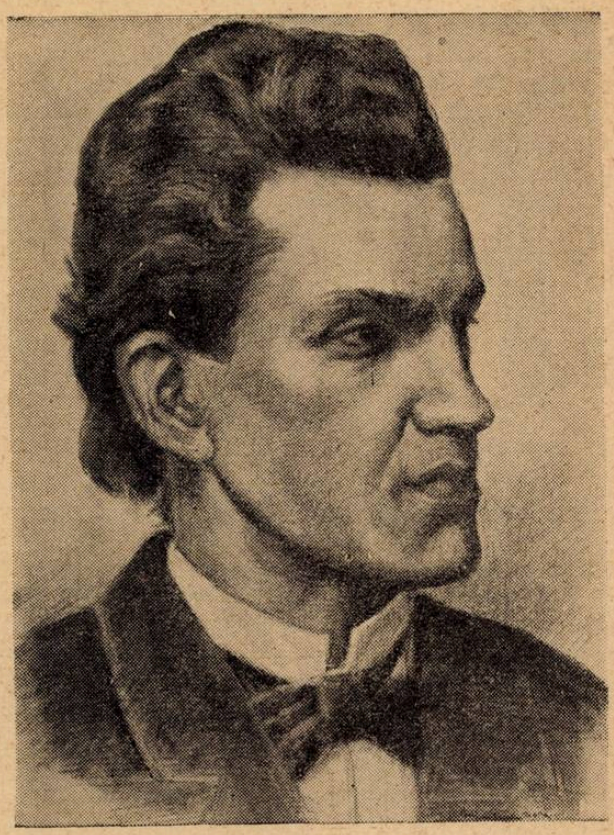
Om juca și-om face haz
Moară grofu de necaz.

Sosirea Berthei, este subliniată printr-un duet cu Ciprian, de frumoasă factură operetistică, în stilul valsului vechi romînesc. Acest eveniment prilejuiește intrigantului gazetar Martin planul de a o îndepărta pe Martha de la datoria susținerii rolului principal din „Crai nou", atîțîndu-i gelozia. Ocana „lăutarule" azvîrlită lui Ciprian adună în juru-i pe toți sprijinitorii, determinînd unul din momentele intens dramatice ale operetei. Impresionantei arii „Sărmane lăutar pribeag" (nu te intrista / și stinge-ți focul / rîzi printre lacrimi) cîntată de Ciprian, Martha îi opune un scurt recitativ cromatic prin care-și exprimă șovăiala, neîncrederea. Plecarea ei, dramatizată printr-un motiv al Baladei :



unește pe prietenii lui Ciprian Porumbescu și-i pune la lucru în vederea reprezentării „Craiului nou". Finalul are sensul unei strălucitoare treceri în revistă a forțelor artistice din popor care, în ritmul unui marș acompaniat de fanfara liceului din localitate, pornesc cu entuziasm tineresc să dea viață operetei lui Porumbescu, operetei lor.

In ultimul act încordarea dramatică se concentrează asupra unor scene restrînse în ce privește cadrul și eroii, ceea ce imprimă ultimei părți a acțiunii caracterul de epilog al actului al doilea.



Ciprian Porumbescu

Convingîndu-se de justețea drumului pe care mergeau Porumbescu și prietenii săi, șovăielnicii în frunte cu Martha, vin și sărbătoresc succesul montării spectacolului „Crai nou". Ultima încercare a stăpînirii, de altfel zadarnică, de a interzice spectacolul, determină un mișcător moment melodramatic reprezentat prin aria „Lăsați-mă să cînt", de o impresionantă forță protestatară, în a cărui concluzie autorul operetei folosește, cu un sporit înțeles simbolic, motivul buciumului. Mai trebuie notat aci, duetul Bertha-Martha, interesant prin puterea cu care exprimă chinuitoarea dramă sufletească a Marthei, înțelegerea sinceră pe care i-o acordă Bertha. Scenele comice care intervin aci, nu mai au atît un rost caricatural ; ele contribuie doar la dezvăluirea bogatelor trăsături sufletești ale oamenilor din popor.

Consecvent ideii centrale, finalul operetei nu aduce cu sine celebrarea tradiționalei nunți multiple ; apariția alegorică a colțului de lună vestește, peste ani, ziua cînd „cîntecul drag al poporului nostru, modest ca florile de zmeuriță, va izbîndi". El înscrie astfel momentul istoric nu în cadrul unei apoteoze grandioase, — dar poate neverosimile — ci într-acel al așezării unor temelii modeste dar solide, pentru muzica nouă, strîns legată de creația populară,

pe care o vedem crescînd și dezvoltîndu-se în zilele noastre.

★

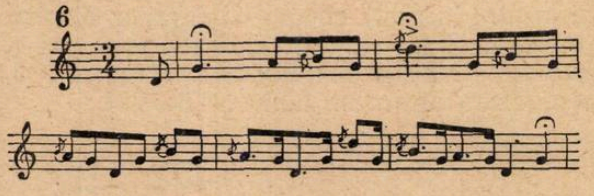
Privit prin prisma orientării istorice, estetice, educative, a conflictului, precum și a cerințelor de ordin literar, libretul se poate bucura în general de o apreciere meritorie. Patriotismul fierbinte, întrezărirea căilor luminoase ale cîntecului popular, lupta pentru triumful acestuia, dau sens faptelor istorice evocate pe scenă, aștern o perspectivă în urmărirea conflictului. Este pozitiv faptul că autorii au îmbinat aci, cu pricepere, conflictul de idei cu cel al sentimentelor, tema generală majoră cu interesele individuale. Evident, gradația conflictului nu este lipsită de discontinuități; asemenea momente se datoresc cînd unor întîmplări inutile (cum sînt scena lungă și nereușită cu scaunele, din actul doi), cînd unor replici nesemnificative, uneori chiar contrarii caracterizării generale a eroilor (se afirmă de pildă: „cînd lucrează d-l Ciprian nu vorbește, nu mănîncă", neverosimil pentru un compozitor totdeauna în mijlocul prietenilor săi, cum de altfel just îl înfățișează libretul). Alteori replicile nu sînt justificate, nu prezintă interes, de aceea pentru continuitatea lor, e necesară plictisitoarea intervenție: — „mai bine spune..." Demne de subliniat sînt imaginile poetice de o expresivitate intensă (cum sînt cele cuprinse în versurile gingașe și înduioșătoare ale cîntecului „Mugurel de cîntec romînesc") și variată (replicile încredințate diferitelor tipuri de personaje, cum sînt țăranii, „cocoșnețele" fandosite etc.). Este îmbucurător că pentru caracterizarea eroilor s-a renunțat la acel procedeu banal, frecvent în operetele noastre, de stîlcire a limbii, expresiile avînd aci funcția de a caracteriza *personalitatea* eroului, calitățile sale sufletești ca isteț:mea, înțelepciunea, dîrzenia, sensibilitatea, la eroii pozitivi (prin intermediul versurilor de cuplet, proverbelor) sau ipocrizia, inconsecvența în gîndire, la eroii negativi (prin procedeul pauzei nefirești în vorbire, etc.). Fără îndoială că unele impurități literare care mai persistă („tu mă rîzi", „un crîmpei de muzică") trebuiesc îndepărtate. Vom mai sublinia printre calitățile libretului lipsa elementelor de farsă ușoară, de frivolitate și artificiu, de excentricitate, menținerea acțiunii într-un cadru etic ales ca și faptul că de obicei în libret nu se spune ceea ce se poate arăta cu mai mult succes pe scenă (episodul bine inspirat cu fluierele).

In ceea ce privește legătura libretului cu muzica, aceasta rămîne de neclintit de-a lungul întregului spectacol. Părții muzicale îi este oferită posibilitatea de a conlucra oportun într-o diversitate de împrejurări, cu o notă caracteristică variată (lirică, satirică, eroică). Nu aceleași posibilități îi sînt oferite elementului coregrafic care fiind doar pretextat în conflict, nu depășește rolul, adesea foarte șters, al unui dans de divertisment. Nu am înțeles de ce autorii au evitat folosirea — alături de dansurile populare (destul de puțin caracterizate, diluate prin cuplet și mișcare pe scenă) — a baletului gnațios și colorat, în tonul consonant al melodiilor lirice și fermecătoare.

Problemele dramaturgiei muzicale ridicate de realizarea operetei „Lăsați-mă să cînt" n-au fost dintre cele mai ușoare. Compozitorul Dendrino trebuia ca prin replămădirea elementelor muzicale specifice unei personalități, unei epoci, să înfățișeze desfășurarea logică, consecventă, a unui șir de întîmplări, să redea chipul sufletesc al unor tipuri de personaje diferite. El trebuia ca, păstrînd amprenta vremii, să dea acestor elemente o expresie potrivită exigențelor muzicale ale publicului de astăzi.

Partitura — creată după principiul că în operetă trebuie mai mult să se cînte decît să se declame — conține în paginile ei rezolvările fericite pe care le-a dat Gherase Dendrino acestor sarcini.

După cum am putut observa, sfera melodică folosită e diversă, de la muzica populară (hora bătrînească legănată, jocul sprinten ardelenesc), la marșul și cîntecul patriotic, la valsul și romanța de epocă, de rezonanță romînească și străină. Motivele muzicale conducătoare ale operetei sînt proprii mai mult unor caracterizări psihologice, purtătoare a unor idei, decît a unor personaje, eroi. Ele sînt utilizate cu economie și cu intenții justificate. Ne putem referi de pildă la motivul de bucium „Chemarea cîntecului" de o expresie eroică, pătrunzătoare (încredințat în partitură cornului), extras din lucrarea vocal-simfonică a lui Porumbescu „Altarul Mănăstirii Putna":



El este folosit ca o concluzie luminoasă, plină de speranță a momentelor frămîntate, subliniate de obicei prin motivele din „Baladă". Fragmente din această lucrare sînt desprinse de autorul operetei și folosite instrumental și vocal (cele mai cantabile), pentru a reda caldele efuziuni lirice ale doinei.

Gherase Dendrino aduce o contribuție personală deosebit de prețioasă materialului melodic aparținînd lui Porumbescu, prin plămădirea de noi melodii cum sînt cele lirice („Mugurel de cîntec romînesc", „Te iubesc", „Vis de iubire"), de un farmec cuceritor, sau cele cu conținut eroic („Va fi o zi cu soare"), ale căror intonații amintesc de cîntecele patriotice ale lui Porumbescu ce au înflăcărat ani de-a rîndul lupta poporului împotriva îngrădirilor naționale și a împilării sociale, conferindu-li-se mai tîrziu un nefiresc înțeles șovin.

In ceea ce privește melodiile cu substrat co-

mic grotesc, ele aparţin în totalitate compozitorului Gherase Dendrino.

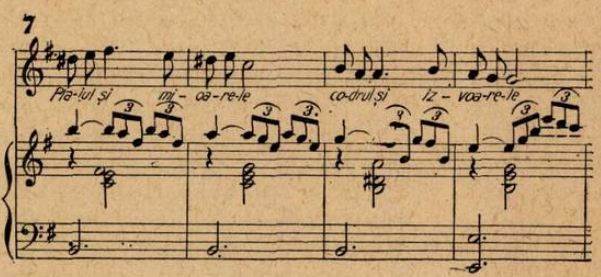
Trebuie să subliniem, referindu-ne în general la dramaturgia muzicală a operetei, că una din însuşirile esenţiale ale acesteia este bogatul său melodism. Cîntecul, principala formă construită a operetei, are aci un important rol în zugrăvirea caracterului personajelor, în exprimarea gîndurilor şi simţămintelor acestora. El dă în acelaşi timp un adînc relief tablourilor, iar în finaluri are o puternică funcţie sintetizatoare (facem de pildă aluzie la aria „Lăsaţi-mă să cînt" din finalul actului trei, care rezumă fermitatea de caracter a lui Ciprian Porumbescu).

Cîntecul e folosit adesea ca un bogat portret psihologic în care se oglindesc cele mai intime cute ale sensibilităţii sufleteşti ale eroului (de exemplu aria Berthei la întîlnirea cu Ciprian). Bogata melodicitate a operetei concordă în acelaşi timp cu una din principalele trăsături ale creaţiei lăsate de Porumbescu, fiind un mijloc realist de evocare istorică. Trebuie însfîrşit să remarcăm preocuparea compozitorului pentru forma vocală larg şi de sine stătător construită. Alături de recitativul expresiv, folosit nu independent ci ca un mijloc de firească legătură între prozodie şi cîntec, întîlnim forme arioso cu funcţia tradiţional instaurată, de a exprima gîndurile prilejuite de desfăşurarea acţiunii, cum este de pildă în scena în care Ciprian îşi cere iertare pentru neplăcerile pe care le-ar putea aduce atitudinea sa dîrză (actul II), precum şi monologul, ansamblul restrîns, sau corul de tipul ariei, cu rolul său deplin stabilit de a exprima într-un moment de oprire a acţiunii scenice, sentimente, gînduri, caracterizînd un personaj, sau de a motiva luarea unei hotărîri bine-chibzuite etc. Vom mai nota că alternarea cîntecului cu textul declamat se face în chip organic, cîntecul venind să suplinească limitele cuvîntului vorbit (aria „Lăsaţi-mă să cînt" începe prin repetarea, de astă dată cîntată, a primului ei vers, declamat, pentru sublinierea şi mai accentuată a conţinutului). Ansamblurile vocale au caracterul unui dialog muzical dinamic şi expresiv, fiind evitată de obicei acea alternare statică a unei strofe în monolog cu o alta în duet.

Părţile vocale sînt legate în scene muzicale avînd un sens de desfăşurare consecventă (cum este de pildă împletirea cîntecului „Mugurel" cu motivul „Baladei" şi o horă în chip de concluzie).

Trebuie de asemenea spus că în alcătuirea părţilor vocale ale operetei, compozitorul a trebuit să ţină seama, pe lîngă specificul genului, de posibilităţile concrete de interpretare. Numai astfel ne putem explica de ce el a evitat în genere să încredinţeze un rol vocal important de pildă unei voci de bas, putînd înlătura monotonia ce se degajă din folosirea exclusivă a registrului înalt (aceasta avînd şi deficienţa inexpresivităţii de timbru, a lipsei de colorit a vocilor la coruri şi la unii solişti, care dăunează în chip deosebit genului operetei).

Tratarea polifonică aduce continuitate şi vervă dialogurilor vocale, iar alternarea contrapunctică a temelor frămîntate din „Baladă" cu cea a „Marşului prieteniei" (finalul actului I), încredinţată corului, conţine în ea procedeul confruntării intonaţionale. Folosind cu îndemînare acest procedeu Gherase Dendrino creează momente de un accentuat dramatism muzical cum este cel subliniat prin însoţirea contrapunctică a unei melodii în stil popular, aparţinînd compozitorului operetei, cu motive din „Baladă". Armonia expresivă, de un caracter mobil, fără a depăşi accesibilul, aduce aci interesul adesea trebuitor melodicii lui Porumbescu.



Fără îndoială opunerea în cadrul unui dialog a elementelor melodice puternic contrastante ar fi creat un interes şi mai viu (de pildă, în „Faust" este folosit acest procedeu prin suprapunerea dialogului de un pronunţat caracter grotesc, sarcastic, dintre Mefisto şi Marta, cu melodia lirică duioasă cîntată de Faust şi Margareta).

In ceea ce priveşte partea instrumentală, este de notat rolul important, de multe ori precumpănitor, acordat acesteia, nu numai ca susţinător al vocilor, dar ca mijloc eficace de reliefare a momentelor de încordare dramatică. Vom alege de pildă scena în care Martha dă înapoi în faţa ameninţărilor ce privesc pe Ciprian („te înţeleg"... actul I): cadenţa picardiană luminoasă a cîntecului este confruntată cu murmurul îngrijorător al violoncelelor, însoţit de un acompaniament orchestral întunecat, pe un ritm de vals. Alteori instrumentaţia vădeşte un caracter de expresivă cantilenă (scena întîlnirii dintre Bertha şi Porumbescu, actul II). Resursele orchestrei în zugrăvirea unui cadru festiv strălucitor sînt folosite cu o aleasă pricepere în finalurile primelor două acte.

Un important moment al operetei în care se vădeşte nu numai concepţia dar şi arta componistică a lui Gherase Dendrino îl constituie desigur uvertura. Este cazul să relevăm faptul că în rîndurile activiştilor teatrului nostru de operetă a prins rădăcini părerea despre o aşazisă cădere în desuetudine a uverturii de operetă. Ignorînd puternicul efect educativ pe care cele mai reuşite uverturi de operă comică şi

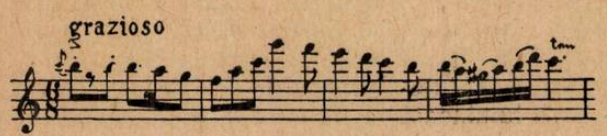
operetă îl au asupra auditorilor de muzică în evoluţia lor spre înţelegerea formelor mai complexe ale muzicii, susţinătorii unor asemenea păreri vor să răpească operetei un preţios mijloc de cîştigare a publicului în vederea acţiunii scenice. Am socoti mai degrabă că confundarea uverturii cu un simplu potpuri (denumit uneori „mică uvertură") contribuie la inutilitatea ei.

Criticînd una din uverturile slabe, insignifiante şi lipsite de unitate, scrise de compatriotul său Herold, compozitor de opere comice, Hector Berlioz indica minunatul exemplu dat de Weber în uverturile sale: „...împrumutînd temele pentru uvertură din partitura generală, el a găsit arta de a le uni intim, de a le angrena, de a le topi într-un tot omogen, cu atîta pricepere, cu un sentiment atît de delicat, încît procedeul dispărea pentru a nu lăsa să se vadă decît frumuseţea rezultatului. El arunca în adevăr argint, aramă şi aur în masa aflată în fuziune şi cînd statuia ieşea din tipar, culoarea închisă nu mărturisea decît un singur metal, bronzul [1])".

Care sînt „metalele preţioase", care este „valenţa" pe care compozitorul Gherase Dendrino le-o dă acestora în uvertura sa? Răspunsul constă atît în alegerea cît şi în rolul sintetizator pe care autorul îl conferă temelor folosite aci. A reuşit el oare să obţină o sinteză în sensul deplinei unităţi de care vorbeşte Berlioz?

Credem că a reuşit în mare măsură.

Semnalul amintit al buciumului deschide şi încheie (împreună cu tema viguroasă a marşului) uvertura, rezumînd muzical — împreună cu motivele frămîntate ale „Baladei" şi cu cel al cîntecului plin de speranţă „Mugurel" — „despre ce tratează" acţiunea operetei. Elementul graţios optimist este şi el reprezentat prin melodia de horă (încredinţată flautului):



Temele menţionate sînt tratate unitar fără încărcări armonice şi de instrumentaţie inutile, permiţînd o lesnicioasă urmărire din partea ascultătorilor.

Nu ne explicăm însă de ce autorul a renunţat aci la folosirea unuia dintre elementele melodice care în conflictul scenic este deosebit de caracterizat, cum este cel satiric, fie îmbrăcînd nota comicului sprinţar, fie a celui grotesc. Prezenţa acestuia ar fi accentuat, credem, contrastul tematic al uverturii, ar fi sporit forţa sintetizatoare a acesteia. Am fi aşteptat ca în încheierea uverturii ca şi — îndeosebi — în cea a operetei, semnalul de bucium folosit cu funcţia leit-motivică amintită, să apară cu o sporită potenţă expresivă, semn al creşterii forţei poporului în lupta pentru realizarea visului său luminos. *)

[1]) H. Berlioz: „Les musiciens et la musique", Paris Calmann-Lévy, pag. 136.

★

Succesul răsunător al operetei „Lăsaţi-mă să cînt" nu poate fi în nici un moment despărţit de colaboratorii apropiaţi ai autorilor ei, cum sînt regizorul, autorii decorului şi costumelor, şi, desigur, nici de interpreţii care au dat viaţă spectacolului. Este un merit deosebit al regizorului *Nicuşor Constantinescu* realizarea veridică şi emoţionantă a momentelor istorice înscrise în libretul operetei. Am sublinia dramatismul intens al scenelor de masă (îndeosebi din finalul actului al doilea), firescul, lipsa de vulgaritate în redarea scenelor lirice, scoţînd în evidenţă justa coordonare a mijloacelor de caracterizare a eroilor, a grupurilor de eroi cu interese opuse (prin situare pe scenă, gesturi, etc.). Este plăcut să constaţi o excepţie de la regula generală a eroului sau a unui întreg ansamblu care se agită de-a lungul unei întregi arii că „porneşte", dar care nu se îndură de loc să satisfacă această... dorinţă legitimă a publicului. Mişcarea este o notă specifică personajelor din „Lăsaţi-mă să cînt". Ea corespunde tinereţii acestora, ca şi mersului frămîntat al acţiunii. Menţionînd ingeniozitatea în sublinierea situaţiilor comice, nu putem să nu atragem atenţia asupra concesiilor făcute bunului gust constînd în recurgerea la unele procedee pe cît de învechite, pe atît de inutile (cum sînt căutarea ochelarilor ce se află pe nasul... respectiv de către un personaj ce nici nu este caracterizat în operetă, prin inconsecvenţa manifestărilor sale morale).

Sînt de remarcat decorurile *(Lebas)* şi costumele *(Elena Agapie)* care, potrivite epocii, caracterelor, servesc concepţia operetei ca şi — cu rezerva lipsei dansurilor de caracter şi a celor de ansamblu — coregrafia pregătită de *El. Penescu-Liciu.*

Oprindu-ne asupra interpreţilor, trebuie să relevăm jocul realist, de o intensă trăire a personajului principal întruchipat de *Ion Dacian,* artist emerit al R.P.R., laureat al Premiului de Stat. Căldura şi expresivitatea vocii sale, comportarea scenică gîndită şi totuşi naturală au creat un Porumbescu pasionat, generos. *Puica Alexandrescu,* laureată a Premiului de Stat, a redat prin sensibilitatea cîntecului său, chipul sufletesc complex al Marthei, iar *Sily Popescu* a reuşit, prin coloritul plăcut al vocii sale, să atragă deplina simpatie a publicului faţă de Bertha, personaj redat cu farmec şi graţie. O contribuţie deosebit de valoroasă în prezentarea spectacolului au adus-o *Virginica Romanovski,* artistă emerită a R.P.R.

*) Rezervele arătate aci nu vor să umbrească înaltele calităţi pe care le are muzica acestei operete; s-ar putea afirma chiar că acestea ridică spectacolul pînă la înălţimea unei adevărate opere comice, cu intensităţi dramatice proprii operei.

(Suzana), *Maria Wauwrina* (Roza Farcaș), *Viorel Chicideanu* (Eduard Strauss), *Bimbo Mărculescu (Nastasi)*, care au dovedit un joc scenic de o inepuizabilă fantezie, o cultură vocal-scenică remarcabilă și o pregătire actoricească multilaterală, caracteristică teatrului nou de operetă cu exigențe sporite. Sînt de remarcat pentru interesul creat în jurul personajului respectiv *George Groner* (Contele de Lichtenberg), *Iordănescu Bruno* (Hans), *Dem Hagiac* (Adalberth Roth), *Beno Verea* (Martin), ca și interpreții grupului de artiști ai teatrului din localitate, *Lydia Șerbănescu, Toni Buiacici, Ștefan Glodariu, Iancu Groza.*

Referindu-ne în general la interpreții amintiți cît și la cei din a doua distribuție *(M. Petculescu*-Ciprian, *Lia Turovski*-Bertha, *Fedora Gamberto*-Suzana, *G. Hazgan*-Nastasi, *Lili Dușescu*-Martha, *N. Țăranu*-Strauss, *Agnia Bogoslava*-Roza, *Dita Pavel*-Lizi, *C. Ionescu*-Lengheriu, *C. Pîrîu*-Neacșu), socotim că trebuie elogiată în chip deosebit înalta lor conștiință artistică demnă de un artist care slujește poporul. Dăruirea deplină întruchipării autentice a personajelor nu a fost umbrită de nici o tendință de vedetism, de detașare de colectiv, atît de frecventă și dăunătoare în vechea noastră operetă. Iată în ce credem că rezidă secretul adîncului umanism și pasiunea puternică ce a caracterizat pe Porumbescu, iată cum ne explicăm forța și demnitatea morală a unui Roth și Lengheriu, farmecul cuceritor al Berthei, sensibilitatea sufletească a Marthei, vioiciunea și puterea șarjei, ori servilismul și perfidia, la un alt grup de personaje.

Pregătirea muzicală a corului *(N. Oancea* și *A. Grigoraș)*, și orchestrei *(E. Răducu)* a dat rezultate apreciabile, impunîndu-se în viitor realizarea unei mai bune dicții a corului și a unui acordaj și intonații perfecte din partea orchestrei.

★

Ce concluzii oferă opereta „Lăsați-mă să cînt" compozitorilor și libretiștilor preocupați de crearea acestui gen ?

Simpatia deplină cu care a fost primită de public a dovedit în primul rînd justa concepție ce a stat la baza alcătuirii operetei. Este vorba de restituirea trăsăturilor specifice genului : prezența unui conflict principal axat pe o temă semnificativă, adînc apropiată de simțirea și interesele maselor; preponderența în cadrul acțiunii scenice a elementelor de comedie și lirism asupra momentelor dramatice cuprinse aci. Opereta amintită ne arată că în desfășurarea acțiunii scenice — care trebuie să alcătuiască o operă dramaturgică de sine stătătoare — rolul principal îl deține muzica.

Pe de altă parte, munca de creație la opereta „Lăsați-mă să cînt", rezultatele strălucite ale acestei munci, ne atrag atenția asupra bogatului izvor de învățăminte pe care compozitorii noștri îl pot afla studiind creația de operetă a întemeietorilor muzicii românești. Ceea ce se

Sily Popescu (Bertha) și Ion Dacian (Ciprian Porumbescu) în duetul din actul II

desprinde cu cea mai mare ușurință din creația românească de operetă de la sfîrșitul secolului trecut este puternica amprentă a vieții contemporane, zugrăvirea pregnantă și plină de verosimil a lumii de atunci (frumusețea sufletească a omului simplu din popor, ipocrizia, înstrăinarea de simțire, caracterizînd pe exponenții claselor exploatatoare. Un interes deosebit îl reprezintă uverturile de operetă create de compozitori ca Flechtenmacher, Caudella, Stephănescu, Porumbescu. In aceste lucrări — adevărate înaintașe ale muzicii simfonice românești de azi, — pe lîngă chestiunea esențială a folosirii elementului folcloric în lucrări simfonice închegate, au fost puse și alte probleme privind direct dramaturgia muzicală, cum sînt întruchiparea prin muzică a unor teme fie aparținînd conflictului scenic, fie inspirate din istoria patriei, din viața zilnică a poporului, din frumusețile patriei. Un prețios ajutor îl constituie experiența clasicilor noștri în crearea ariei expresive întemeiată pe motive românești (cum găsim de pildă, în „Baba Hîrca" de Al. Flechtenmacher, în „Sinziana și Pepelea" de G. Stephănescu, etc.), experiența acestora în zugrăvirea personajelor și a epocii (de pildă, în „Beizadea Epaminonda" de Ed. Caudella), în construirea feeriei și fantasticului („Sinziana și Pepelea" de G. Stephănescu, „Crai Nou" de C. Porumbescu), a comicului („Coana Chiriță" de Ed. Caudella) ș. a.

Socotim că în munca sa creatoare, Gherase Dendrino, a făcut dovada unei însuşiri pozitive a experienţei înaintaşilor noştri în domeniul operetei. Am sublinia, printre trăsăturile înnoitoare ale operetei „Lăsaţi-mă să cînt", caracterul unitar, integru al muzicii (în opereta noastră veche, horele sau ariile pe motive romîneşti apăreau de obicei răzleţite, fiind făcute adesea concesii gustului unui public înstrăinat), precum şi caracterizarea muzicală veridică (de pildă, personajele din „Hatmanul Baltag" sau „Beizadea Epaminonda" deşi corespund oamenilor din popor, folosesc un limbaj muzical specific operetei vieneze).

O concepţie nouă care s-a făcut simţită în dramaturgia operetei „Lăsaţi-mă să cînt", constă în orientarea mijloacelor artistice ale operetei către un rost satiric, educativ, delectant, bine precizat. Fără a se recurge la formule învechite, conflictul — ne arată opereta „Lăsaţi-mă să cînt" — trebuie condus către o rezolvare măcar întrezărită, dar verosimilă, către acea dezlegare optimistă, fericită, pe care englezii o numesc happy-end.

Opereta nouă trebuie să cultive satira ascuţită, rîsul contagios, intriga închegată şi replica scăpărătoare; ea trebuie să dezvolte cu o temeinică motivare scenică, cîntecul de masă, mobilizator şi antrenant, alături de melodia lirică, duioasă sau elegantă, spumoasă sau plină de graţie.

Ea nu trebuie să renunţe — dacă se pretinde operetă — la spontaneitatea melodiilor, la largul lor caracter accesibil, dar nu are dreptul în acelaşi timp să înlocuiască definitiv uvertura cu potpuriul, aria construită cu cupletul searbăd, cîntecul şi dansul solistic sau de ansamblu cu strigătura şi figura coregrafică necaracterizată.

Melodica plastică şi expresivă, instrumentaţia interesantă sclipitoare, — iată cheia succesului muzicii de operetă.

Alături de creaţiile noastre actuale cele mai valoroase, opereta „Lăsaţi-mă să cînt" a confirmat posibilităţile acestui gen de a înfăţişa cu succes teme importante din viaţă, din istoria de luptă a poporului.

Experienţa teatrului sovietic de operetă care ne-a arătat că în acest gen pot fi cuprinse şi dezvoltate cu o extraordinară participare a spectatorului, probleme de o actualitate arzătoare, cum sînt lupta pentru pace („Vînt de libertate"), transformarea spirituală a colhoznicilor constructori ai comunismului („Cel mai important" de V. Sedoi), ca şi experienţa operetelor romîneşti valoroase, trebuie să constituie o bază pentru cîştigarea unor poziţii şi mai înaintate de către compozitorii noştri, pe drumul tratării cu curaj şi înaltă competenţă a celor mai pregnante, mai tipice, teme din viaţă.

Spectatorul nostru nou doreşte fierbinte să vadă în libretist sau autorul muzical al operetei noastre „nu un cronicar care înregistrează „retroactiv" viaţa şi lupta sa, ci un prieten şi tovarăş de luptă, un explorator al viitorului, care-l îmbogăţeşte cu noi idei deschizînd noi orizonturi". [2])

---

[2]) Din Raportul prezentat de Alexei Surcov la cel de al II-lea Congres al Scriitorilor Sovietici, intitulat „Cu privire la situaţia şi sarcinile literaturii sovietice", publicat în „Scînteia" din 18 decembrie 1954.

Spre noi succese ale simfonismului sovietic*)

Organizaţiile de compozitori din ţară se pregătesc în mod activ în vederea celei de a opta Plenare a Conducerii Uniunii Compozitorilor Sovietici din U.R.S.S., care va fi consacrată problemelor dezvoltării simfonismului sovietic.

In republicile unionale şi autonome, în centrele regionale mari, se organizează audiţii cu realizări în creaţie ale compozitorilor, se discută lucrări simfonice noi, oratorii, cantate. Dintre acestea, cele mai însemnate lucrări sînt audiate la Secretariatul Uniunii Compozitorilor din U.R.S.S. şi selecţionate pentru a fi prezentate în cadrul Plenarei de la Moscova.

Compozitorii, criticii, interpreţii şi auditorii aşteaptă cu mult interes plenara, în cadrul căreia urmează să se desfăşoare o discuţie serioasă şi sinceră privind căile de dezvoltare în viitor şi de înflorire a simfonismului sovietic, felul în care corespunde el contemporaneităţii noastre, concordanţa lui cu cerinţele artistice, mereu crescînde, ale poporului.

Plenara va avea loc îndată după terminarea celui de-al doilea Congres Unional al scriitorilor sovietici şi acest fapt va ajuta, fără îndoială compozitorilor şi criticilor noştri la rezolvarea unor probleme complicate de estetică generală, va sugera multe idei valoroase şi instructive.

Muzica simfonică sovietică reprezintă prin cele mai bune modele ale ei o mîndrie a culturii noastre. Simfoniile, oratoriile, concertele instrumentale ale maeştrilor sovietici, prin realismul lor, prin profundul caracter popular, au cîştigat, pe bună dreptate, o largă recunoaştere, atît în patrie cît şi peste hotare. Se poate afirma cu tot curajul că în ultimele trei decenii, talentaţii compozitori din Ţara Sovietelor au adus în tezaurul culturii simfonice mondiale un mare aport de creaţie. „Simfonia sovietică este mîndria noastră — scria academicianul B. Asafiev — întrucît numai în măreaţa noastră ţară, muzica simfonică nu s-a destrămat, iar în situaţii istorice complicate s-a manifestat şi se manifestă cu perseverenţă asemenea simfoniei ruse pre-revoluţionare, în atmosfera înaltelor năzuinţe, fără să se piardă în tentaţii care să fie doar plăcute urechii sau în scorniri excentrice".

Amintindu-ne aceste cuvinte juste, nu trebuie să uităm drumul de dezvoltare complicat şi uneori contradictoriu al simfonismului sovietic, a cărui creştere continuă a fost îngreunată de influenţele dăunătoare, antipopulare ale formalismului şi ale cosmopolitismului. Compozitorii sovietici au trebuit şi mai trebuie încă să învingă tendinţele moderniste greşite. Mai îndepărtau de realism şi acele „tentaţii uşoare" fals naturaliste spre o adaptabilitate nechibzuită, spre primitivism.

Lupta împotriva tuturor acestor tendinţe străine artei noastre a fost dusă neîncetat şi, datorită ajutorului plin de grijă dat de Partid şi Guvern, compozitorii sovietici au reuşit să învingă multe greutăţi şi să obţină succese însemnate. Dar lupta pentru deplina afirmare a înaltelor principii ale realismului socialist şi ale caracterului popular în muzică, în special în creaţia simfonică şi de operă, nu este încă terminată.

Partidul comunist îndrumă cu înţelepciune pe artiştii sovietici pe calea realismului şi a caracterului popular, îi învaţă să cunoască profund şi multilateral viaţa, să întruchipeze veridic şi pregnant în artă ideile, temele, imaginile contemporaneităţii noastre, să plece cu atenţie urechea la cerinţele exigente ale poporului. Istorica hotărîre a Comitetului Central al Partidului cu privire la muzică (10 februarie 1948), care a dat o lovitură decisivă formalismului în artă, a deschis perspective largi pentru un avînt nou şi puternic al artei noastre. Compozitorii sovietici şi-au însuşit cu multă atenţie învăţămintele indicaţii ale partidului, care exprimau cerinţele artistice juste ale maselor largi populare. Dezvoltînd cele mai bune tradiţii realiste ale clasicilor, învingînd cu perseverenţă tendinţele şi influenţele greşite ale ideologiei străine, compozitorii noştri au creat în ultimii ani — pe teme din contemporaneitatea noastră — o serie de lucrări artistice de valoare, în diferite genuri.

Simfonismul sovietic s-a îmbogăţit şi el cu lucrări noi şi interesante. In ele au răsunat mai clar minunatele teme din cîntecele populare, s-au dezvăluit mai multilateral, mai adînc, imaginile vii ale epocii noastre. Amintim, de exemplu, oratoriile „Cîntarea pădurilor" de D. Şostakovici, „De strajă păcii" de S. Prokofiev, „Cantata despre Patrie" de A. Arutiunian, Simfonia a VI-a de I. Ivanov, concertele instrumentale de D. Kabalevski, O. Taktakişvili, A. Babadianian, A. Maciavariani, pitoreştile suite de A. Haciaturian, N. Peiko, K. Karaev, L. Knipper, A. Ştogarenko, V. Gomoliaka şi alţii. Printre multele lucrări realiste din ultimii ani se remarcă trei simfonii ruse, care au trezit un ecou viu în mijlocul auditorilor — Simfoniile a XXVII-a de N. Miaskovski, a VII-a de S. Prokofiev, a X-a de D. Şostakovici.

Foarte instructivă a fost discuţia care s-a des-

*) Articol reprodus din „Sovetskaia Muzîka" nr. 12/1954.

fășurat în primăvara acestui an *) în jurul simfoniei a X-a de D. Șostakovici. In cadrul discuției — în cuvîntările cele mai substanțiale — au fost puse probleme ascuțite, de mare actualitate, privind dezvoltarea creației simfonice sovietice. Și, cu toate că în această discuție (după cum s-a mai remarcat în revista noastră) s-au auzit și unele expuneri neprincipiale și chiar vădit greșite, cu toate că unii compozitori de la conducere — membri ai Secretariatului Uniunii Compozitorilor Sovietici, s-au autoîndepărtat de la participarea la discuție, ea a trezit totuși un uriaș interes al publicului muzical și, incontestabil, a adus folos atît compozitorilor cît și criticilor.

E și firesc, întrucît o discuție liberă de creație în legătură cu problemele artei este o formă absolut necesară pentru dezvoltarea gîndirii artistice și critice.

Asemenea discuții ne sînt necesare ca aerul, întrucît ele contribuie la sudarea forțelor de creație și la mișcarea înainte. Trebuie însă ca discuțiile să fie pregătite mai bine, mai minuțios, să se ridice nivelul lor creator.

Din păcate, în ultimul timp, Secretariatul Uniunii Compozitorilor evită să organizeze discuții largi, creatoare și totuși ele sînt deosebit de importante în special în *preajma plenarelor.* Iar material pentru discuții există suficient!

In ultimele luni au fost interpretate o serie întreagă de noi lucrări de muzică simfonică sovietică, interesante, bogate în conținut deși uneori discutabile (nu mai vorbim aici de alte genuri). Amintim de „Uvertura festivă" de D. Șostakovici, două simfonii letone noi — a VII-a de I. Ivanov și a I-a de A. Skulte, simfonii gruzine — a II-a de O. Taktakișvili, a III-a de Ș. Mșevelidze și a I-a de S. Țințadze, simfonia estoniană de E. Kapp, oratoriul „Ziua Patriei mele" de A. Maciavariani, poemul simfonic „Zoia" de S. Razoreenov, „Suita albaneză" de L. Knipper. Au fost audiate o serie de compoziții instrumentale printre care concertele pentru pian, deosebit de interesante, de G. Galînin, A. Eșpai, R. Șcedrin, fantezia pentru vioară pe teme finlandeze de N. Peiko, „Serenada" de M. Vainberg.

Se pare că există material în jurul căruia să se poarte discuții aprinse, strîngîndu-se un activ larg de compozitori, critici, interpreți, auditori! Din păcate însă audierea și discutarea muzicii noi în cadrul ședințelor Secretariatului Uniunii Compozitorilor Sovietici poartă deocamdată un caracter închis, adesea în spatele unor uși închise.

Este îmbucurător faptul că alături de maeștri recunoscuți, în rîndul autorilor de muzică simfonică, ia parte mai activă talentatul tineret componistic — R. Șcedrin, O. Taktakișvili, A. Eșpai, K. Haciaturian, E. Svetlanov, S. Țințadze și alții. Totodată, în repetate rînduri s-a spus că în unele lucrări ale tinerilor compozitori se mai vădesc încă influențe moderniste periculoase, lucru care, firește, nu poate să nu trezească îngrijorare pentru starea în care se află activitatea deosebit de însemnată de educație ideologică și creatoare a tineretului nostru componistic (vezi articolul de fond din numărul trecut al revistei „Sovetskaia Muzîca") *) Secretariatul Uniunii Compozitorilor trebuie să acorde o grijă deosebită acestor chestiuni.

Apreciind după merit realizările în creație ale muzicii sovietice, trebuie să subliniem mereu că ea nu corespunde încă pe deplin măsurii cerințelor estetice mereu crescînde, necesităților artistice ale marelui nostru popor. Lucrul acesta se referă incontestabil și la genul simfonic.

Chiar și în unele simfonii sovietice recunoscute, auditorii remarcă, pe bună dreptate, cînd lipsa simplității și a caracterului cantabil al temei, cînd surplusuri melodico-armonice sau de timbru, cînd un caracter cifrat și ermetic al exprimării emoționale.

Rămînerea în urmă a creației simfonice sovietice se face simțită și în ultimul timp: după simfonia a X-a de D. Șostakovici, nu am mai auzit deocamdată o simfonie rusească nouă, pregnantă. De asemenea există foarte puține lucrări noi simfonice cu program. A. Haciaturian, T. Hrennicov, V. Muradeli, G. Popov și alți autori nu au mai dat nici o lucrare simfonică nouă.

In același timp, trebuie să remarcăm belșugul de lucrări simfonice cît se poate de mediocre, uneori lipsite de culoare, plictisitoare, în special cele cu caracter de „suită" sau de pot-pourri".

Dezvoltarea intensivă, largă, a simfonismului, este împiedicată încă de lipsa unei lărgimi melodice, a unui adevărat caracter cantabil. Auditorul nu iartă autorilor de muzică simfonică acea supărătoare „cîntare incompletă" a temelor, frica de melodii „deschise", pornite din inimă, cantabile. După cît se pare, în aceasta se vădește nesocotirea „metabolismului" firesc dintre simfonism și creația contemporană din domeniul genurilor vocale — cîntece, cantate, opere.

La noi mai predomină încă principiul specializării înguste de creație: ființează și lucrează „simfoniști", „compozitori de cîntece", „compozitori de opere", uniii cu alții avînd puțin contact. La clasici, însă, nu a existat această împărțire artificială. Ceaikovski, Borodin, Rimski-Korsakov creau cu multă plăcere și dragoste lucrări în cele mai diferite genuri, scriau opere și simfonii, coruri și romanțe. Multilateralitatea, plinătatea exprimării în creația clasicilor, vădită în lucrările lor simfonice, îmbogățite cu experiența muncii în genurile vocale, ne farmecă pînă astăzi.

Să ne amintim felul în care Ceaikovski, după complicate ciocniri instrumentale, desfășoară larg și lin o temă cantabilă, asemănătoare unei arii de operă, dezvăluind profund forța și eficiența

*) 1954 (n r.).

*) Traducerea poate fi consultată la documentarea Uniunii Compozitorilor din R.P.R.

dezvoltării dramatice (de pildă în Simfonia VI-a, în „Romeo şi Julietta", în „Francesca da Rimini" etc.). Amintim de întorsăturile melodice ale imaginilor de operă din „Cneazul Igor", care se fac simţite şi în „Simfonia bravilor" de Borodin.

Există şi în creaţia compozitorilor sovietici exemple bune de influenţă reciprocă dintre genul simfonic şi cel vocal, de cîntece. Melodicitatea pregnantă, sinceră, din ultimele lucrări ale lui S. Prokofiev (simfonia VII-a, „Povestea despre floarea de piatră"), nu ar fi fost desigur posibilă dacă nu ar fi existat corurile sale ruse din „Alexandr Nevski", „Zdravița", prelucrările sale de cîntece populare ruse. Muzica din baletele lui A. Haciaturian („Gaianeh", „Spartacus") este pătrunsă de acel fundament pregnant al cîntecelor. In ultimele compoziţii instrumentale ale lui D. Kabalevski — concertele pentru vioară şi pian (al treilea) — se aud răsunînd fragmente din cele mai bune cîntece şi scene de operă create de el. Ascultînd lucrările simfonice ale lui A. Maciavariani, A. Ştogarenco, O. Taktakişvili, E. Kapp, A. Babadjanian, Ş. Mşevelidze şi ale altor cîţiva autori, simţim în bogăţia lor melodică practica vie a compozitorilor ce lucrează în genul coral şi de cîntece.

In acelaşi timp, la alţi simfonişti ai noştri, chiar şi la cei mai buni, s-a simţit mult timp o tendinţă spre un instrumentalism tratat unilateral, neînsufleţit de respiraţia cîntecului. Maeştri sovietici ca N. Miaskovski, S. Prokofiev şi D. Şostakovici cît şi compozitori mai tineri ca N. Peiko, M. Vainberg, acordau o atenţie relativ mică melodiei vocale de tipul cîntecului. Tocmai ca urmare a acestui fapt apare uneori hipertrofia temelor pur instrumentale „necantabile", care slăbeşte puterea de expresie a lucrărilor simfonice şi îngreunează perceperea lor. Urmele acestei „instrumentalizări" unilaterale a tematicii se simt şi în Simfonia a X-a de Şostakovici şi, în special, în ultimele sale cvartete.

Credem că experienţa mare şi rodnică a lui D. Şostakovici, acumulată de el în ultimii ani în genurile vocale (cantate, coruri, muzică la filme) se va face simţită mai puternic şi mai pregnant în viitoarele sale compoziţii simfonice. Acest lucru este dovedit printre altele de „Uvertura festivă" de D. Şostakovici, o lucrare plină de talent, scrisă de compozitor cu ocazia celei de a 37-a Aniversări a Marii Revoluţii Socialiste din Octombrie şi interpretată cu succes la 6 noiembrie 1954, în sala Teatrului Mare al U.R.S.S. Am vrea să sperăm că în noua simfonie a lui D. Kabalevski, Simfonia a IV-a (începută de autor), va fi prelucrată adînc experienţa muncii lui asupra operelor „Familia lui Taras" şi „Nikita Veršinin".

Lupta pentru afirmarea unei baze pregnante de cîntec popular, cu un larg răsunet, este legată direct de problema idealului pozitiv în arta muzicală contemporană, care este o problemă centrală de creaţie. Şi în muzica simfonică, adesea chiar, unii compozitori manifestă un interes unilateral faţă de zugrăvirea dramatică a imaginilor întunecoase, negative, din realitate, faţă de forţele răului şi ale reacţiunii (să ne amintim de Simfonia a VIII-a de D. Şostakovici, a III-a de B. Liatoşinski). Hipertrofia stărilor întunecoase, apăsătoare, atrage în mod inevitabil după sine şi forţarea sunetelor nemelodioase, stridente, ale unui instrumentalism rafinat. Lipsa unor contraste dramatice pregnante, accentuează impresia deprimantă, iritantă, ce rămîne de pe urma unor astfel de lucrări. Şi totuşi, în muzica simfonică, auditorul caută reflectarea veridică, adînc dramatică a idealurilor pozitive înalte din timpul nostru.

Viaţa este complicată şi multilaterală, dar sarcina unui artist realist constă tocmai în a vedea şi a întipări nu ceea ce este întîmplător, trecător, ci elementul care este tipic, şi a-l prezenta în aşa fel încît auditorul să simtă clar în lupta încordată, victoria şi triumful elementului luminos, progresist. Iar întruchiparea *în muzică* a acestui element nu este posibilă fără o exprimare *melodică* profundă.

Marii simfonişti clasici promovau convingător şi cu îndrăzneală, pe primul plan, înaltele idealuri pozitive din timpul lor. Chemările pline de pasiune spre înfrăţirea şi fericirea popoarelor din genialele simfonii ale lui Beethoven ne cuceresc şi astăzi. Oricît de tragic ar răsuna zbuciumul sufletesc trăit de eroul frămîntat al lui Ceaikovski, în muzica marelui simfonist simţim întotdeauna căldura artistului rus, îndrăgostit, asemenea lui Cehov de viaţă, şi tînjind după o fericire mare pentru omenire. Şi, dimpotrivă, ascultînd de pildă tablourile stranii, ciudate, din „Petruşka" de I. Stravinski, noi nu vom simţi acel caracter cu adevărat convingător, acel triumf al fericirii — ele ascund o răceală sufletească a unui muzicant-scamator, care rămîne indiferent faţă de lumea interioară a omului.

*

Niciînd încă arta nu a fost chemată să joace un rol educativ atît de eficient ca în zilele noastre. Avea dreptate C. Stanislavski cînd scria, în legătură cu aceasta, următoarele: „Viaţa nouă a înălţat, cu o rară siguranţă, ideologia şi a cerut o terminologie deosebit de precisă. Acest lucru este bun, iar celălalt este rău, acest lucru este sănătos, veridic, celălalt este fals, evaziv şi aşa mai departe. In artă şi la oamenii ei ideologia se pune deosebit de reliefat, de revoluţionar, de direct...".

In cele mai bune lucrări simfonice ale autorilor sovietici sînt exprimate deosebit de convingător contrastele de viaţă. Nu întîmplător auditorii au îndrăgit atît de mult inspiratul concert pentru vioară de A. Haciaturian, cu finalul său scînteietor, sclipitor, în care este cîntată cu entuziasm tinereţea, se preamăreşte fericirea vieţii noastre. Caracterul organic al dezvoltării contrastant dramatice, care duce în mod consecvent de la durere şi frămîntare spre

afirmarea hotărîtă a imaginilor luminoase, volitive, emoţionează de asemenea în Simfonia a V-a de D. Şostakovici şi în Simfonia a XXVII-a de N. Miaskovski. Ne emoţionează sincer muzica optimistă din Simfonia a VII-a de S. Prokofiev sau din suitele de balet de A. Haciaturian.

Fără îndoială că maeştrii au tins şi tind spre întruchiparea înaltelor idealuri pozitive ale contemporaneităţii. Dar nu întotdeauna ei reuşesc să facă aceasta. Deseori îi atrage şi îi distrage zugrăvirea sufletului zbuciumat al eroului, chinuit de îndoieli şi groază, de nelinişte şi suferinţă. Deseori în simfonii se zugrăveşte şi aspectul obscur al răului şi „apriga stihie" a luptei, se expun pe larg (uneori obositor de larg) consideraţii filozofice despre viaţă, cînd contemplative, cînd chinuitor de alarmante. Nu lipsesc nici diferite forme de caracter de scherzo — cu nuanţă binevoitoare sau ironică, satirică. In simfoniile sovietice auzim însă relativ arareori o exprimare pregnantă, puternică, a temei eroice a contemporaneităţii noastre — tema luptei victorioase a poporului pentru fericirea omenirii.

Auditorii aşteaptă de mult să audă în muzica simfonică întruchiparea eroului plin de bărbăţie şi puternic din zilele noastre, a omului simplu sovietic — luptător înfocat pentru pace, pentru fericire, pentru comunism. Contururile temei eroice din zilele noastre se zugrăvesc doar în relativ puţine lucrări în genul vocal-simfonic (episodul „Triumful muncii" din „Cantata despre Patrie" de A. Arutiunian, „Cei din Stalingrad pornesc înainte" din oratoriul „Cîntarea pădurilor" de D. Şostakovici etc.).

Dezvoltarea cu succes a simfonismului sovietic este împiedicată de concepţiile superficiale, vulgar simplificatoare asupra problemelor măiestriei, a originalităţii individuale a formelor şi mijloacelor de expresie a muzicii noastre simfonice, concepţii care nu sînt încă înlăturate din mijlocul muzicologilor (şi chiar şi a unor compozitori). Potrivit acestor concepţii, realismul în muzică se reduce la predominarea sunetelor netezite, „binevoitoare", ca exterior, şi orice îndepărtare de la această „dogmă", spre împletiri de sunete mai dramatice, mai încordate sau chiar mai ascuţite, este de îndată considerată drept „formalism". In realitate, însă, asemenea concepţii nu sînt decît ecouri palide ale faimoasei „teorii a lipsei de conflict".

Estetica socialistă înţelege prin formalism golirea de conţinut, înlocuirea imaginilor de viaţă, veridice, prin combinaţii de sunete scornite, printr-un „joc de forme abstracte" artificial înjghebate. Practica a dovedit că lucrările lipsite de viaţă, de idei, cu alte cuvinte formaliste, se îmbracă adesea în forme netezite, „plăcute la auz" după exterior. O muzică cu adevărat realistă, care dezvăluie veridic şi profund conflictele din viaţă nu poate fi lipsită de contrast, lipsită de pasiune, nu poate fi frumos netezită şi fără probleme. Pătrunsă de ideile progresiste ale contemporaneităţii, ea întruchipează (vorbim despre formele mari ale genului simfonic) temele şi imaginile luptei, dezvăluie gîndurile şi faptele înalte ale eroilor pozitivi, afirmă frumosul din viaţă, triumful idealurilor înaintate. Despre aceasta vorbeşte practica de creaţie, deosebit de bogată, a marilor clasici ai simfonismului.

Insuşi Ceaikovski, la timpul său, afirma că muzica trebuie să exprime diferitele stări sufleteşti care nu se pot exprima întotdeauna prin forme moi, care mîngîie urechea. N-ar fi rău ca această idee să fie amintită acelor muzicologi şi compozitori care sînt gata să facă zarvă despre „formalism" îndată ce aud un acord disonant.

Ne ridicăm cu hotărîre şi asprime împotriva caracterului forţat, a complicării artificiale a graiului muzical. Luptăm împotriva rafinamentului formalist, împotriva falsului formalism în muzică. Dar, apărînd principiile înalte ale realismului socialist, noi trebuie să acţionăm, cu aceeaşi hotărîre, împotriva oricăror manifestări ale primitivismului, vulgarităţii, împotriva monotoniei lipsite de conflict din muzica simfonică.

In legătură cu aceasta se pun multe probleme complicate ale esteticii muzicale. Datoria imediată, obligaţia directă, a criticii noastre este de a se ocupa în mod serios şi profund de elaborarea acestor probleme de o importanţă vitală.

Un stimulent însemnat, vital, pentru dezvoltarea cu succes a artei muzicale — în cazul nostru a celei simfonice — trebuie să-l constituie o *propagandă* energică, bine gîndită şi realizată planificat a celor mai bune lucrări ale compozitorilor sovietici.

Nu putem spune că organizaţiile noastre de concert ignoră cu totul muzica sovietică. In ultimul timp numărul lucrărilor contemporane ce figurează în programele simfonice s-a mărit întrucîtva. Au intrat în uz „concertele de autori" ale simfoniştilor proeminenţi; unele dintre aceste concerte, organizate cu participarea personală a unor maeştri ca R. Glier, D. Şostakovici, A. Haciaturian, D. Kabalevski, T. Hrennicov şi alţii, sînt prezentate cu succes în multe oraşe ale ţării.

Şi totuşi, propaganda muzicii simfonice sovietice în general, mai suferă de o oarecare îngustime, de mărginire, de lipsă de sistematizare.

Chiar şi lucrările pregnant realiste ale muzicii simfonice sovietice sînt interpretate destul de rar în concerte. De ani de zile se află pe tabelul de lucrări uitate ambele simfonii ale lui A. Haciaturian, unele simfonii minunate ale lui N. Miaskovski (de pildă, a XV-a, a XVIII-a, a XXV-a). Sînt foarte rar interpretate simfonia II-a de T. Hrennikov, lucrările simfonice de D. Kabalevski. In concerte nu mai răsună de mult timp oratoriul „Emilian Pugacev" de M. Koval. Au fost trecute în arhivă într-un chip cu totul nejustificat suitele „Furtuna" de V. Şcerbacev,

„Locotenentul Kije" de S. Prokofiev; sînt uitate multe dintre partiturile interesante de M. Ippolitov-Ivanov, R. Glier, I. Şaporin, N. Cemberdji, A. Krein, A. Balancivadze, E. Kapp, Kara-Karaev, N. Rakov, B. Şehter. Lista „lucrărilor uitate" mai poate fi cu mult lungită.

In legătură cu aceasta nu putem să nu aducem reproşuri şi dirijorilor noştri simfonici însemnaţi, care nu manifestă iniţiativa pentru a reînvia la concerte creaţiile muzicale sovietice scrise cu talent, pentru a le da o interpretare mai proaspătă, contemporană.

Cîteodată unii conducători ai organizaţiilor de concerte susţin că muzica simfonică sovietică nu ar fi populară în mijlocul auditorilor şi de acea nu este „rentabilă". Credem că astfel de discuţii nu au nici un temei. Pentru ca auditorul să poată să recunoască sau să nu recunoască, să îndrăgească sau să respingă o muzică, el trebuie mai întîi s-o *audă*. Şi s-o audă nu o singură dată! In caz contrariu se formează un fel de cerc vicios: simfoniile respective nu sînt interpretate pentru că „nu sînt populare" şi „nu sînt populare" pentru că nu sînt interpretate...

In emisiunile radiofonice se transmite multă muzică simfonică sovietică dar se transmite nesistematic. O analiză a programelor de radio ne arată că unele lucrări sînt cîntate des, în timp ce altele, dimpotrivă, sînt uitate pe nedrept şi pentru mult timp. In fonoteca Radiodifuziunii sovietice nu există nici pe departe toate lucrările bune ale simfonismului sovietic. Conducătorii Radiodifuziunii Sovietice ar putea face mult mai mult pentru ca să facă cunoscute în mod operativ şi regulat milioanelor de auditori cele mai interesante noutăţi din muzica simfonică.

Viaţa ridică în faţa noastră tot mai insistent problema *educaţiei şi dezvoltării gustului artistic* la masele largi de auditori.

In ţara noastră numărul oamenilor care se interesează în mod profund de muzica simfonică, care o iubesc, o înţeleg şi o apreciază, creşte an de an. Concertele simfonice de muzică clasică au loc în săli pline pînă la refuz; neîncetat creşte şi popularitatea celor mai bune lucrări ale compozitorilor simfonişti sovietici.

Interesul fierbinte pe care-l manifestă simplii iubitori de muzică se vădeşte şi în cuvîntările pe care le ţin aceştia în cadrul discuţiilor de creaţie, a consfătuirilor cu auditorii, în numeroasele scrisori trimise redacţiilor de ziare, reviste, radio. Şi trebuie să spunem că deseori aceste manifestări, în special cele legate de muzica contemporană, răsună mult mai intensiv, cu mai multă pasiune şi mai convingător decît expunerile unor muzicologi-cunoscători, de profesie...

Totuşi, nu încă toţi auditorii au învăţat să înţeleagă profund muzica simfonică serioasă — clasică şi contemporană. Se întîlnesc şi mulţi oameni nepregătiţi, rămaşi în urmă din punct de vedere muzical, care percep cu multă greutate şi uneori cu o vădită neplăcere muzica simfonică serioasă şi cea instrumentală de cameră.

Una dintre principalele cauze ale acestei situaţii constă în organizarea slabă a activităţii de educaţie muzicală, de propagandă muzicală, începînd cu şcoala medie, organizaţiile de pionieri, comsomoliste, studenţeşti şi terminînd cu auditoriul larg, de masă, al cluburilor muncitoreşti şi săteşti. Faptul că uneori o parte din auditori au o părere preconcepută chiar şi faţă de cele mai bune lucrări ale muzicii simfonice — nu numai contemporană, dar şi clasice, nu poate fi explicată decît prin existenţa unor lipsuri serioase în munca de educaţie muzicală de masă. Aceşti tovarăşi sînt gata să califice drept „cacofonie" orice lucrare instrumentală complicată care li se pare lor de neînţeles la prima audiţie. Astfel, uneori au loc neînţelegeri regretabile atunci cînd se interpretează compoziţii simfonice pe deplin merituoase, profund realiste, chiar dacă sînt complicate din punct de vedere al formei.

Nu poate fi uitat importantul adevăr expus de K. Marx: „Cea mai frumoasă muzică *nu* are sens pentru urechea nemuzicală". Marx arăta că numai „muzica trezeşte simţul muzical al omului". Pentru a obţine o desfătare autentică de la o muzică simfonică serioasă este necesară educaţia auzului, desăvîrşirea gustului. Lucrul acesta l-au repetat în nenumărate rînduri şi clasicii ştiinţei muzicale ruse. „Ideea că desfătarea cu muzică, iar apoi aprecierea ei justă, sănătoasă este posibilă pentru fiecare, chiar fără cea mai mică pregătire, fără o educaţie deosebită, propriu-zis muzicală — scria Serov — această idee, zic, este rădăcina multor greşeli privitoare la muzică, greşeli dintre cele mai dăunătoare în ceea ce priveşte activitatea muzicală".

A. Serov, V. Odoevski, V. Stasov, P. Ceaikovski şi alţi eminenţi activişti ai muzicii clasice ruse, au depus multe eforturi pentru a ajuta auditorilor să-şi dezvolte gustul artistic, pentru a-i învăţa să perceapă mai profund şi mai din plin minunatele lucrări ale artei muzicale. Din

păcate, critica noastră muzicală se manifestă încă insuficient de activ din acest punct de vedere.

Practica arată că o simfonie, fie chiar scrisă cu talent, realistă, nu poate fi întotdeauna profund şi cu adevărat înţeleasă după prima audiţie. Şi e firesc lucrul acesta. Pentru că şi „Faust" de Goethe şi „Poemul lui Octombrie" de Maiakovski cer o citire repetată şi profundă. Simfonia a IX-a de Beethoven, a „Bravilor" de Borodin, „Manfred" de Ceaikovski şi multe alte capodopere ale simfonismului clasic, cît şi cele mai bune, cele mai proeminente lucrări ale muzicii contemporane cer din partea auditoriului concentrare, pricepere de a pătrunde în concepţia de creaţie complicată a compozitorului, în conţinutul profund al muzicii sale inspirate.

Toate acestea sînt posibile atît pe calea deprinderii de a asculta muzica vie, cît şi pe calea educării cu multă răbdare şi grijă a deprinderii de a percepe ideile şi imaginile muzicale.

Insăşi A. Lunaciarski a descris în mod interesant procesul pătrunderii treptate a auzului omenesc în esenţa unei muzici necunoscute. „Auzim un haos de sunete; cîteodată ni se pare că am prins capătul firului, apoi din nou, totul se împrăştie în grupuri de sunete, care par iraţionale, dezordonate. Mai e mult pînă la emoţia estetică. La început treceţi printr-o stare supărătoare, iar spre sfîrşit simţiţi o mare oboseală... Dar iată că auziţi aceeaşi simfonie pentru a treia oară: sunetele curg parcă pe drumuri aşternute mai înainte, — le recunoaşteţi, vă vine mai uşor să vă orientaţi; logica interioară, arhitectura muzicală a piesei apar tot mai clare, iar neclare rămîn doar unele amănunte. La fiecare experienţă nouă, aceste amănunte o luminează iar piesa întreagă o întîmpinaţi ca pe un vechi cunoscut; vă vine uşor s-o percepeţi, auzul vostru parcă vă sugerează tot ce va fi, memorează tot ce sună şi domină întreaga simfonie. Acum, această lume de sunete vi se pare armonioasă, uşoară, ea mîngîie urechea şi în acelaşi timp trezeşte în sufletul vostru o întreagă gamă complicată de sentimente, pentru că în aceste sunete se aude bucurie, durere, tristeţe, avînt vitejesc".

Pentru ca să ridicăm şi mai sus cultura noastră simfonică, trebuie să luptăm cu înflăcărare şi elan pentru idealurile înalte ale realismului socialist şi ale caracterului popular, învingînd cu hotărîre orice manifestări ale ideologiei străine. Trebuie să perfecţionăm neîncetat măiestria, să plecăm cu atenţie urechea la cerinţele estetice ale poporului, la critica sa serioasă, exigentă.

In acelaşi timp trebuie să îmbunătăţim mult şi să întărim munca ideologică şi educativă de masă în domeniul artei muzicale, să contribuim prin toate mijloacele la dezvoltarea gustului artistic în mijlocul maselor largi de auditori, să îmbogăţim cunoştinţele lor muzicale. Asupra acestui lucru trebuie să se îngrijească mai mult şi mai sistematic filarmonicile şi comitetele noastre de radio, ziarele şi revistele organizaţiilor de creaţie şi cultural-educative. Cu cît auditorul nostru va fi mai sensibil, mai călduros, mai multilateral dezvoltat, cu atît talentaţii noştri compozitori simfonişti vor avea mai multe posibilităţi pentru căutări în creaţie, bune şi rodnice. Este vorba, se înţelege, despre căutări cu adevărat realiste, cu adevărat inovatorii, iar nu de acea originalitate seacă de care nu are nevoie poporul nostru.

Contemporaneitatea noastră ridică în faţa muzicii simfonice sovietice sarcini mari, cu adevărat înălţătoare. Nu există nici o îndoială că talentaţii compozitori sovietici vor îndeplini cu cinste datoria lor faţă de popor.

In amintirea unui eminent muzician romîn

La 2 februarie a.c. s-a împlinit un an de cînd a dispărut Theodor Rogalski, unul din cei mai valoroşi muzicieni romîni.

Pentru toţi care l-au cunoscut şi l-au îndrăgit, această pierdere timpurie a însemnat o grea lovitură, umplînd inimile tuturor cu adîncă durere şi regret. Theodor Rogalski s-a născut la Bucureşti în anul 1901. Încă din fragedă tinereţe s-au afirmat puternicile sale calităţi muzicale, vestind o strălucită carieră artistică. Dar numai datorită unei neţărmurite dragoste pentru artă şi unei munci intense de-a lungul anilor de studiu şi apoi ca muzician format, talentul său înnăscut a putut să se afirme cu toată vigoarea.

După studiile făcute la Conservatorul din Capitală, cu Alfons Castaldi şi Dimitrie Cuclin, Theodor Rogalski, animat de dorinţa de a cunoaşte cît mai mult şi mai adînc toate cuceririle artei muzicale, pleacă în străinătate pentru perfecţionarea meşteşugului său. Îl regăsim ca elev al Conservatorului din Lipsca, iar apoi la Schola Cantorum unde audiază cursurile de compoziţie ale lui Vincent D'Indy, desăvîrşindu-şi măiestria orchestraţiei cu Maurice Ravel.

Întors în ţară ca muzician instruit, Theodor Rogalski îşi începe activitatea artistică în calitate de corepetitor la Opera Romînă.

În 1932 trece în fruntea orchestrei simfonice a Societăţii Radiodifuziunii unde desfăşoară o neobosită activitate dirijorală, iar în ultimii ani ai vieţii sale este chemat ca dirijor permanent la Filarmonica de Stat din Bucureşti.

Nenumărate lucrări romîneşti îşi datorează dirijorului Theodor Rogalski prima lor audiţie. Cu aceeaşi conştiinciozitate cu care interpreta orice lucrare din repertoriul clasic, se consacra tălmăcirii veridice, la un nivel artistic superior, a multor opere aparţinînd creaţiei autohtone. Prin această atitudine nobilă şi patriotică, numele lui s-a legat strîns de promovarea şi popularizarea muzicii simfonice romîneşti. Artist conştient, Theodor Rogalski a înţeles în orice clipă importanţa înaltei răspunderi pe care o are fiecare muzician adevărat, de a contribui cu toată personalitatea sa la dezvoltarea artei naţionale.

Dar activitatea bogată şi intensă a acestui slujitor al artei, nu a excelat numai în domeniul interpretării. Dotat cu un puternic talent componistic, Theodor Rogalski a îmbogăţit literatura noastră muzicală cu multe opere valoroase. Aproape în toate compoziţiile sale, fie că este vorba de un lied sau de o lucrare orchestrală, el s-a inspirat din bogatul tezaur al cîntecului popular. Baladele sale „Toma Alimoş", „Iancu Jianu" şi „Mihu copilul", cele „Trei dansuri simfonice romîneşti", schiţele simfonice „Înmormîntarea la Pătrunjel", „Paparudele" şi multe altele, sînt exemple grăitoare pentru felul original în care a înţeles să prelucreze intonaţiile muzicii populare, pentru aleasa artă orchestrală. Prin bogăţia şi expresivitatea lor, multe din creaţiile lui Theodor Rogalski se bucură de o caldă apreciere, nu numai în ţara noastră, dar şi peste hotare.

Însufleţit de o sinceră dragoste pentru elevii săi, Theodor Rogalski a căutat necontenit să împărtăşească cît mai mult din cunoştinţele sale celor dornici de a se consacra artei muzicale. Profesor de orchestraţie la Conservatorul de muzică „Ciprian Porumbescu", Theodor Rogalski a crescut o serie de tinere talente, dovedind excepţionale calităţi de pedagog. Cine a avut fericirea să asiste la cursurile sale, îşi va aminti cu dragoste de acele ore în care, captivat de personalitatea şi erudiţia sa, a putut să tragă bogate învăţăminte pentru pregătirea sa profesională.

De neuitat va rămîne contribuţia sa ca orchestrator a multor lucrări romîneşti, aparţinînd clasicilor şi contemporanilor noştri. Mîinilor sale sigure şi neobosite, datorăm partitura de orchestră a pieselor „Altarul Mănăstirii Putna" de Ciprian Porumbescu şi a „Bagatelei" de Scărlătescu. Cu o adîncă sensibilitate artistică şi o bogată fantezie, a orchestrat „Carnavalul" şi un ciclu de lieduri de Robert Schumann, valsuri de Brahms şi nenumărate cîntece romîneşti şi străine.

Bun organizator, el a contribuit prin îndrumările sale preţioase la înjghebarea şi afirmarea ansamblului orchestral al Ministerului Afacerilor Interne, precum şi a orchestrei Sfatului Popular a Capitalei.

Chipul luminos şi impunător al lui Theodor Rogalski, al acelui om şi artist care nu a precupeţit nici un efort pentru înflorirea creaţiei muzicale din ţara noastră, să rămînă veşnic treaz în memoria tuturora.

Viaţa acestui adevărat artist cetăţean să fie un exemplu şi un îndemn pentru toţi acei care vor să-şi consacre talentul şi munca lor nobilei cauze a şcolii muzicale romîneşti, nobilei cauze a artei muzicale înaintate, slujitoare a poporului.

Cenaclele de muzică simfonică

În luna decembrie 1954 a avut loc la Uniunea Compozitorilor, un cenaclu de muzică simfonică în cadrul căruia a fost audiată Simfonia I-a în fa major de Ion Dumitrescu.

Cu acest prilej au luat cuvîntul compozitori, muzicologi, profesori, etc. exprimîndu-și, pe marginea lucrărilor audiate, părerile critice și ridicînd totodată probleme privind direct creația noastră.

Această lucrare valoroasă, care este prima simfonie romînească distinsă cu Premiul de Stat pe anul 1949, a stîrnit discuții interesante și rodnice în rîndurile celor prezenți la cenaclu.

Vorbitorii au relevat în unanimitate că această simfonie marchează o etapă importantă atît în evoluția creatoare a compozitorului cît și în dezvoltarea simfonismului romînesc. Au fost scoase în evidență trăsăturile esențiale ale lucrării, printre care dezvăluirea unui conținut emoțional foarte bogat și expresiv, plin de optimism și tinerețe, prezența unui conflict puternic al imaginilor muzicale — corespunzător cerințelor simfonismului —, măiestria și îndrăzneala în folosirea mijloacelor expresive, logica și claritatea construcției formelor, stilul unitar. Totodată s-a arătat că această creație dovedește cu prisosință posibilitățile remarcabile pe care le are compozitorul Ion Dumitrescu de a da, în acest gen atît de dificil, lucrări din ce în ce mai valoroase.

Folosind o melodică proprie, foarte variată (de la motive melodice mici pînă la melodii de suflu mare), creată în spiritul cîntecului popular, autorul a reușit s-o dezvolte cu competență și personalitate într-o formă simfonică de mari proporții. Ceea ce dă un caracter unitar lucrării, din punct de vedere tematic, este faptul că autorul a folosit în simfonia sa procedeul tratării ciclice, plecînd de la o celulă melodică centrală, pe care o dezvoltă, sub diverse aspecte, de-a lungul celor patru părți.

In continuare, s-a arătat că, în această lucrare, compozitorul a dat dovadă de o bogată fantezie armonică, fundamentată pe procedee clasice, îmbogățite cu elemente proprii unei concepții armonice modale, folosirea lor fiind determinată întotdeauna de înseși cerințele structurii melodice. De asemenea, mijloacele polifonice au fost utilizate cu multă pricepere, aducînd o contribuție importantă în redarea încordărilor dramatice din dezvoltări. Aceeași ingeniozitate a fost remarcată și în ceea ce privește tratarea ritmică a materialului tematic, adecvată și dedusă în mod firesc, ca și armonia, din factura melodiei.

Vorbitorii au făcut însă și o serie de observații, care pot fi de un real folos în creațiile viitoare ale compozitorului. Majoritatea celor care au luat cuvîntul au fost de acord că finalul simfoniei nu se ridică la înălțimea celorlalte părți; el nu constituie în măsură suficientă o urmare naturală — o sinteză deplină — a celor ce s-au petrecut în mișcările precedente. Sub raportul intensității dramatice, finalul reprezintă o scădere ce se face simțită. Au mai fost exprimate rezerve în ceea ce privește construcția scherzo-ului, care are dezvoltări prea mari, fapt care a fost remarcat de altfel și la celelalte părți. Referitor la trio din scherzo (partea lentă, contrastantă), vorbitorii au arătat că imprimarea unui tempo mai mișcat, ar atenua mult din lungimea lui.

Toți participanții la discuții au elogiat lirismul profund, generozitatea, noblețea și suflul larg al temelor din partea a doua a simfoniei, în care compozitorul Ion Dumitrescu a reușit — datorită puternicii sale personalități artistice — să creeze una din cele mai frumoase pagini ale literaturii noastre simfonice.

Pe marginea problemelor ridicate s-a mai remarcat faptul regretabil că interpreții noștri — chiar cei mai valoroși — nu acordă atenția necesară promovării și interpretării, la un înalt nivel artistic, a lucrărilor romînești.

Serioase lipsuri au fost sezisate și în ceea ce privește tipărirea lucrărilor muzicale romînești. Ritmul de editare este cu totul nesatisfăcător. Prea puține compoziții romînești văd lumina tiparului, fapt care împiedică în mod simțitor difuzarea și popularizarea lor.

★

Legătura tot mai strînsă, ștergerea deosebirilor dintre metodele de organizare și de muncă ale centrului și filialelor, astfel încît toate forțele artistice din țară să-și poată aduce contribuția în cît mai bune condiții la înflorirea unei școli de muzică romînească înaintată, constituie un obiectiv pe care conducerea Uniunii îl urmărește cu consecvență.

In cursul lunii ianuarie a.c. secția de muzică simfonică și de cameră, a organizat o audiție cu discuții în cadrul căreia a fost prezentată simfonia în re minor de compozitorul clujean Sigismund Toduța.

Faptul că a fost audiată o lucrare importantă a unuia dintre compozitorii romîni de frunte care activează în provincie, prezența în rîndurile asistenței a unor invitați din provincie (printre care secretarii filialelor Uniunii Compozitorilor din Cluj și Timișoara), au fost salutate de către vorbitori.

Cei prezenți au participat intens la discuții dovedind, în afară de cazuri izolate, o înaltă

ținută în aprecierile și criticile aduse. Aceasta arată că o parte însemnată din membrii Uniunii au înțeles importanța cenaclelor, în cadrul cărora se ridică cele mai arzătoare probleme privind creația romînească, precum și datoria pe care o au de a căuta să aducă lumină, în aceste probleme.

După o scurtă trecere în revistă a activității sale creatoare, Sigismund Toduța și-a executat, cu pricepere și sensibilitate, simfonia la pian (din motive obiective nu a putut fi înregistrată cu orchestra pe bandă de magnetofon).

Vorbitorii au arătat că Sigismund Toduța a atacat genul simfonic într-o perioadă în care a ajuns la o deplină maturitate artistică.

Din însăși declarațiile autorului a reieșit că lucrările antecedente constituie de fapt o pregătire, un drum spre această simfonie. S-a remarcat că drumul creator parcurs de Sigismund Toduța este caracteristic pentru un muzician serios și instruit.

Prin această lucrare, în care conținutul bogat de idei este concretizat prin procedeul tratării ciclice, plecînd de la o singură celulă melodică — o celulă „motto", generatoare a întregului material melodic — compozitorul a dat un exemplu elocvent de felul creator, personal, în care poate fi concepută o simfonie. Acest fapt, subliniat ca un mare merit al autorului, dovedește posibilitatea unei mari diversități în tratarea simfonismului romînesc.

De asemenea, a fost apreciată puritatea stilului și legătura organică între cele trei părți componente. Acestea se prezintă ca un tot unitar, bine închegat și realizat cu o mare economie de mijloace, ceea ce este caracteristic pentru un creator care posedă un desăvîrșit meșteșug componistic.

Ridicîndu-se problema dacă Sigismund Toduța a reușit să redea în simfonia sa acel „ideal măreț" spre care tinde, acele „atitudini sufletești", majoritatea celor care au participat la discuții au fost de acord că a izbutit în bună parte. S-a arătat astfel că între melodica nobilă a simfoniei (care se desfășoară larg, generată fiind de o singură celulă melodică) și conținutul expresiv al lucrării, există o corespondență organică, o legătură perfectă.

In privința realizării conflictului dramatic, vorbitorii au relevat de asemenea o concepție interesantă a autorului, care a reușit să obțină de-a lungul celor trei părți o încordare, o tensiune mereu crescîndă și bine gradată, ce își găsește apogeul, împlinirea, în final; compozitorul a părăsit astfel procedeele uzitate, prin care rezolvarea conflictului dramatic se întîmplă încă în partea întîia a simfoniei. Datorită acestei întîrzieri a conflictului, sfera lui este cu mult mai cuprinzătoare.

Aceleași aprecieri calde au fost exprimate și în legătură cu folosirea de către S .Toduța, a tuturor mijloacelor de expresie. Armonia este colorată, întotdeauna corespunzătoare cerințelor expresive, modală ca factură și utilizată cu foarte multă judiciozitate și gust. S-a subliniat în continuare, că în această simfonie, compozitorul se afirmă ca un remarcabil contrapunctist, ceea ce trebuie să fie un exemplu pentru mulți din creatorii noștri, a căror gîndire polifonică nu este întotdeauna satisfăcătoare în lucrările lor.

Deși autorul a afirmat că orchestrația simfoniei nu prezintă o deosebită strălucire, ea fiind subordonată conținutului care cere o anumită sobrietate, totuși cei care au consultat partitura de orchestră, au fost în unanimitate de acord că și aici se vede clar, mîna sigură a unui maestru adevărat.

Fiecare dintre vorbitori au ridicat însă și o serie de obiecțiuni căutînd, prin expunerea lor, să fie de un real ajutor compozitorului, care a reușit să creeze o lucrare atît de valoroasă.

In privința conținutului simfoniei i-a fost sugerat autorului să înfrîngă cu hotărîre umanismul său abstract (adică năzuința sa spre un „ideal măreț" nedefinit) și să-l înlocuiască printr-un umanism combativ, cu perspective în viitor. Astfel, muzica sa plină de căldură și sinceritate va avea cu mult mai multă forță mobilizatoare și va fi mai puternic legată de realitatea noastră contemporană.

De asemenea s-a arătat că o diversitate mai mare și contraste mai evidente, ar contribui mult la ridicarea valorii artistice a lucrării. La fel, prezența unui scherzo ar aduce o binevenită destindere în cadrul atmosferei de tristețe care domină în întreaga simfonie. Compozitorul T. Ciortea și-a exprimat în legătură cu această problemă o părere, demnă de luat în considerație, spunînd că în lucrarea lui S. Toduța: ...„drama se desfășoară într-un cerc închis".

Unii vorbitori au mai ridicat obiecțiuni în legătură cu utilizarea ritmurilor, care nu ar avea o suficientă pregnanță.

In încheiere s-a arătat că această simfonie, în care fiecare măsură evocă ceva din lumea și poezia Ardealului, se înscrie pe făgașul muzicii romînești, fiind o operă care face cinste simfonismului nostru în actuala etapă a sa de dezvoltare.

Avînd o bogată lume de idei cu un conținut bine echilibrat, o puternică forță de evocare și un suflu larg simfonic, această lucrare relevă în același timp marea personalitate artistică a compozitorului.

In legătură cu ținuta discuțiilor trebuie arătat că cea mai mare parte dintre vorbitori, urmînd exemplul compozitorului Tudor Ciortea, s-au menținut la un nivel înalt de critică, ce trebuie să constituie un model pentru mulți; un nivel care dovedește din partea lor o înaltă conștiință artistică și simț de răspundere față de creația muzicală din țara noastră. Nu toți cei care s-au înscris la discuții, au avut însă o

ținută demnă de un adevărat compozitor și coleg. Astfel tovarășul Eugen Radovici nu pentru prima oară, a căutat să introducă în discuții o atmosferă nesănătoasă ceea ce dăunează mult desfășurării, la un înalt nivel, a cenaclelor. Printr-o critică formală, tehnicistă, exprimată fără cumpătare și cu patimă, el a căutat, într-un mod cu totul neîntemeiat, să diminueze valoarea simfoniei audiate. Fără ca observațiile sale să se îndrepte asupra problemelor mari și acute din creația noastră, Eugen Radovici a spicuit cîteva amănunte nesemnificative, încercînd să minimalizeze importanța și meritele incontestabile ale acestei lucrări.

Din fericire aceste manifestări sînt singulare, majoritatea mare a vorbitorilor dînd replica meritată atitudinii de pedantism scolastic și formalism a lui Eugen Radovici.

Din discuții s-a desprins că, o astfel de atitudine în critică, unilaterală, negativistă și necolegială trebuie să dispară neîntîrziat din cenaclele Uniunii, fiind o serioasă piedică în desfășurarea unor discuții libere și principiale, demne de o reuniune de creatori.

De asemenea a fost considerat ca negativ faptul că, membrii secției de critică și muzicologie din București nu au răspuns nici de data aceasta chemării lor de a dezbate problemele esențiale puse de lucrările de seamă ale compozitorilor noștri — problemele de bază ale muzicii romînești —, că ei nu au răspuns chemării de a contribui prin intervențiile lor la orientarea ideologică justă și la ridicarea nivelului științific al discuțiilor.

*

Ședința secției de muzică simfonică și de cameră consacrată simfoniei în re minor de S. Toduța a arătat în mod convingător că în diferitele părți ale patriei noastre există compozitori, care contribuie în mod efectiv la înflorirea artei noastre muzicale și care merită toată atenția și sprijinul, pentru ca operele lor să fie promovate și îndrăgite de masele largi de ascultători.

Un cenaclu al secției de critică și muzicologie

Secția de critică și muzicologie a organizat un cenaclu în vederea dezbaterii unor probleme legate de tipicul în muzică. Ședința a fost condusă de Zeno Vancea, maestru emerit al artei din R.P.R. președintele secției. Referatul de bază a fost prezentat de tov. Andrei Tudor, secretarul secției.

In cuvîntul introductiv, compozitorul *Zeno Vancea* a subliniat importanța pe care o are dezbaterea principalelor probleme privind estetica muzicală, realismul socialist, de către muzicologii noștri. Vorbitorul a arătat că la aceste dezbateri trebuie să-și aducă contribuția toți membrii secției, toți cei care activează pe tărîmul criticii muzicale, chiar dacă nu sînt membri ai Uniunii.

In lumina acestui deziderat este nesatisfăcătoare atitudinea unor membri ai secției care lipsesc permanent de la dezbaterile ei. Este de asemenea regretabil faptul că nici un membru al catedrei de estetică de la Conservatorul de Stat „Ciprian Porumbescu" nu a participat la cenaclu.

Referatul tov. *Andrei Tudor* a început cu enunțarea cîtorva din tezele formulate de G. M. Malenkov în raportul la cel de al XIX-lea Congres al Partidului Comunist al Uniunii Sovietice în octombrie 1952. Referatul a ridicat o serie de probleme legate de unele aspecte ale tipicului în muzică.

Pornind de la premiza că obiectul artei îl constituie în primul rînd omul, mediul său și atitudinea sa în fața acestui mediu și că omul acționează în societate ca un individ *fizic* și *social*, referentul a dedus că: „în primul rînd, arta trebuie să dezvăluie un sentiment tipic al omului, caracterul lui, celelalte aspecte — zugrăvirea mediului etc. — rămînîndu-i subordonate". Aceasta ar reieși și din afirmația unui estetician sovietic: „întreaga diversitate a obiectelor și fenomenelor din lumea exterioară își găsește o reflectare în artă în virtutea faptului că omul este organic legat de ele și că, fără ele, el încetează să existe ca un om real".

Combătînd schematizarea, șabloanele în artă, tov. Andrei Tudor a arătat că la baza lor stă necunoașterea bogăției vieții, a omului, a complexității sufletului omenesc, la baza lor stă — după părerea referentului — faptul că „unii..., judecînd nedialectic, își închipuie că noul este cu totul nou, că noul apare spontan și că se prezintă izolat, fără alte componente sufletești, preexistente". Din context, ca și din explicațiile ulterioare ale referentului, a reieșit că este vorba aci de faptul că în orice fenomen nou, în afară de trăsături care îi determină calitatea de „nou" există și alte elemente.

Referatul a pus problema următoare: „Dacă într-adevăr artistul reflectă în opera sa realitatea înconjurătoare, actualitatea societății în care trăiește, cum se face că opere create cu sute sau chiar cu mii de ani înainte, continuă să placă și să emoționeze și astăzi?"

Tov. Andrei Tudor a arătat că, după părerea sa, a explica acest fenomen prin faptul că operele respective sînt un mijloc de cunoaștere istorică sau că exprimă ideile cele mai înaintate, înseamnă a se apropia de adevăr, dar o asemenea explicație este insuficientă. Referentul a propus, sub semnul discuției, următoarea soluție: legile sufletului omenesc, legile după care au loc procese psihice, sînt legi obiective. A fi

„inginer al sufletelor omenești" presupune a cunoaște și a folosi aceste legi obiective universal umane și a îndruma forma lor de manifestare. „Dacă ar fi altfel — spune referentul — dacă caracterul proceselor psihice s-ar schimba complet de la o epocă la alta, noi nici n-am putea înțelege opera de artă creată cu secole în urmă, n-am putea pricepe reacțiunile oamenilor, fiindcă acestea n-ar întîlni la noi fondul aperceptiv necesar. Numai avînd procese psihice și activitatea creierului similare și cunoscînd condițiile social-istorice în care aceste sentimente au fost întruchipate tipic pentru epoca dată, aceste opere de artă pot ajunge pînă la noi și ne pot da emoția artistică, sentimentul profund al vieții". In continuare, referentul a arătat că procesele psihice, conținutul lor concret, sînt legate de întreaga personalitate a omului și deci sînt legate prin anumite fire de poziția sa de clasă. In acest sens — spune tov. Andrei Tudor — trebuie înțeleasă teza după care problema tipicului este o problemă politică întrucît „în opera de artă, sentimentele fundamentale despre care am pomenit, sînt exprimate în tipicul dintr-o epocă dată".

Arătînd pe larg că, în general, studiile consultate despre problema tipicului în muzică se referă la lucrări legate de text, program, — în acest caz problemele tipicului în muzică fiind legate de problemele tipicului în literatură, plastică, ș.a.m.d., — referentul a spus că și-a propus să atace problema tipicului în muzica neprogramatică, nelegată de text. După părerea referentului, realismul constă în zugrăvirea unor caractere tipice în situații tipice *prin sentimente tipice, prin tipizarea lumii lăuntrice a omului*". Expresie adîncă, intimă și subtilă a sufletului omenesc, „a lumii interioare a omului", muzica nu este decît o reflectare a vieții, a ecourilor și răbufnirilor ei în sufletul artistului, a sentimentelor și gîndirii sale, care se întruchipează în lucrarea muzicală. Prin însuși faptul că muzica dezvăluie lumea interioară a omului că, „reproduce emoțiile tipice ale omului într-o epocă istorică concretă", ea conține, implicit, atitudinea lui față de viață, față de un fenomen din viață etc."

In continuare referentul a arătat însemnătatea formei naționale întrucît sentimentele și celelalte procese psihice ale omului nu pot fi rupte de personalitatea sa, de comunitatea de factură psihică pe care o are cu cei din națiunea sa.

In legătură cu cele expuse, tov. A. Tudor a subliniat importanța folclorului în realizarea unor imagini tipice și a dat, în acest sens, cîteva exemple din istoria muzicii. Astfel referentul a afirmat: „Cele mai bune opere ale compozitorilor din sec. XVII sînt tipice, fiindcă reprezintă esența forței sociale respective. Muzica lui Monteverdi — ca, în general, muzica de operă din sec. XVII — este tipică fiindcă, exprimînd sentimentele omului, este o manifestare a culturii noi, burgheze, laice (cu influențe populare) prin care forța socială a burgheziei se afirmă cucerîtoare în vreme ce muzica religioasă (reprezentantă ideologică a feudalității), dominantă pînă atunci, se află în declin și este invadată, tot mai mult, de elemente laice".

Vorbind de căile exprimării noului în opera muzicală neprogramatică, referentul a spus: „După părerea noastră, noul în muzică ar fi expresia ...(unor) sentimente general omenești, dar prezentate în reacțiile lor, în aspectele lor tipice epocii noastre revoluționare... Tipicul se exprimă prin intonații noi, specifice vremii noastre. Aceste noi intonații nu reprezintă însă ceva cu totul nou, ceva nemaiauzit, ci sînt numai o însumare, o potențare foarte expresivă și profundă a fondului intonațional al epocii noastre. Operele cele mai tipice, cele mai general valabile și de o mare valoare artistică, constituie saltul calitativ, după un proces mai mult sau mai puțin îndelungat de acumulări intonaționale". După ce a adus în sprijinul celor spuse exemplul lui Beethoven, tov. Andrei Tudor a încheiat cu afirmarea următoarelor păreri despre muzica noastră:

„In ce privește muzica noastră de astăzi, ea prezintă o seamă de elemente noi, în tematică, în conținut, în tonus-ul general al lucrărilor. Mă refer desigur la lucrările de valoare, care ne plac, care ne dau emoția artistică, dar în care, totuși, dacă descifrăm unele elemente noi, nu le aflăm într-o însumare, într-o potențare într-a devăr nouă, cu acea forță dramatică, într-adevără convingătoare și cucerîtoare, cu acel patos al vremii noastre, pe care îl aflăm, de pildă, în Simfonia a II-a de Haciaturian, în Simfonia a VII-a sau a X-a de Șostakovici. Evident că nu ne gîndim la acele lucrări — și sînt destule —, care nu sînt noi decît prin intenție sau prin titlu, și care nu izbutesc să ne convingă decît de orientarea justă și de bunele intenții ale autorului.

Drumul muzicii noastre este deschis spre noi orizonturi și procesul ei de dezvoltare se desfășoară rapid, mai adîncit datorită însăși transformărilor revoluționare care se petrec astăzi în viața poporului nostru și care nu întîrzie să se oglindească în opere de artă muzicală. Părerea mea personală este că, dacă se întrezăresc unele aspecte noi, în general, însă, ne aflăm încă în faza de acumulare."

Discuțiile în jurul referatului au fost bogate; au luat parte la ele tov. V. Cristian, E. Pricopie, G. Bălan, V. Tomescu, F. Schapira ș.a. Vorbitorii au lărgit mult cercul problemelor dezbătute.

In legătură cu referatul, s-a arătat meritul tov. Andrei Tudor de a fi abordat o temă mult discutată ca aceea a tipicului în muzică prin unghiul celor mai delicate probleme ale ei. Desigur că ar fi fost o sarcină mai ușoară să analizeze problemele tipicului în muzica programatică, cu text, lucru făcut de mulți alții înaintea lui. Atrăgînd atenția asupra problemelor pe care le ridică muzica neprogramatică, fără text, referentul nu a mers pe căi bătute ci a căutat să-i antreneze pe ascultători către domenii pu-

ţin explorate de ştiinţă. În aceasta se vădeşte curajul şi îndrăzneala ştiinţifică a referentului. De asemenea s-a arătat că pornind de la faptul că multe lucrări muzicale cu teme de actualitate sînt nesatisfăcătoare (nu pentru că temele actuale n-ar putea fi întruchipate artistic ci pentru că unii creatori nu cunosc viaţa, nu vibrează suficient din punct de vedere emoţional în faţa temelor alese), referentul a încercat să adîncească mai ales latura emoţională a artei în general şi a imaginii tipice, în special. Vorbitorii au scos în evidenţă încercările referentului de a acumula o bogată bază bibliografică documentară, corespunzătoare temei referatului. Au fost apreciate pozitiv o serie de idei juste despre vitalitatea artei peste veacuri şi orînduiri, despre forma naţională, folclor, ş.a.m.d.

Totodată s-a arătat că un referat scurt nu poate epuiza o temă atît de amplă şi că încercările de a umbla pe căi nebătute, căutările creatoare, pot fi adesea însoţite de lipsuri, greşeli. Cenaclul secţiei de critică şi muzicologie este un soi de laborator de creaţie în care oricare idee justă, care ne îmbogăţeşte cunoştinţele, trebuie salutată şi asimilată separînd-o de greşelile eventuale în mijlocul cărora s-ar afla, îndepărtînd cu fermitate şi vigilenţă ştiinţifică orice erori.

In această lumină s-au adus unele critici şi adăugiri substanţiale la referatul tov. Andrei Tudor, dar nici discuţiile nu au dus la lămurirea necesară a tuturor problemelor ridicate. Cel mai mult au fost criticate de vorbitori greşelile „prin omitere". S-a arătat că afirmînd pe bună dreptate că obiectul artei îl constituie în primul rînd omul, ceea ce este uman, referatul a subestimat un element esenţial: gîndirea omenească, acordînd o atenţie exclusivă aspectului emoţional. Aceasta a dus la îngustarea sferei de probleme, la situarea pe planul al doilea a problemelor determinărilor de clasă ale artei. Accentuînd ceea ce este *comun* artei din diferite epoci, — a spus tov. *V. Tomescu* — referatul a lăsat în umbră tocmai elementul calitativ diferit al creaţiilor muzicale din epoci istorice deosebite. Elogiind interpretarea dată de referent expresiei „inginer al sufletelor omeneşti" în sensul necesităţii ca artiştii să cunoască legile obiective ale sufletului omenesc, tov. *F. Schapira* a criticat omiterea de către el a sensului educativ, constructiv al acestei expresii. El s-a arătat nesatisfăcut de felul cum a făcut legătura referentul între „sentimente tipice" şi „esenţa fenomenului social-istoric dat". Este regretabil însă că atît tov. Schapira cît şi alţi vorbitori nu au propus o explicaţie mai convingătoare. A fost criticat de către tov. *Bălan* faptul că referatul nu se întemeiază pe exemple concrete din muzică în general şi din cea romînească în special.

Unor probleme ca cele ale „esenţei fenomenului social" ale „exagerării conştiente" şi ale „mediei statistice" nu li s-a acordat un suficient interes în referat.

In cursul cuvîntului său, tov. Bălan nu a lămurit într-o măsură satisfăcătoare, specificul exagerării conştiente, îndeosebi în muzica fără program.

Vii şi interesante discuţii a trezit obiecţia adusă referatului cu privire la faptul că a omis să vorbească de un element esenţial al tipizării în muzică — melodia. Au fost criticate unele formulări confuze din referat şi de asemenea aprecierea finală pe care referentul a făcut-o muzicii romîneşti.

Au fost ridicate unele probleme adiacente. Astfel de pildă, problema celor două aspecte ale modului de a pune problema tipicului. O lucrare, a spus tov. Schapira, ca *fenomen istoric* social poate fi un produs tipic, caracteristic al unei forţe sociale reacţionare, ceea ce nu înseamnă că *imaginea* ei reflectă în mod *realist* viaţa, fenomenul social, esenţa lui. Justeţea acestor păreri a fost contestată de alţi vorbitori.

Vii discuţii s-au purtat între tov. Zeno Vancea, G. Bălan, E. Pricopie, V. Cristian şi asupra problemei căilor, drepturilor şi sarcinilor muzicologilor în prezentarea conţinutului unor lucrări, în efectuarea analizelor muzicale.

Concluziile şedinţei au fost trase de tov. *Zeno Vancea*. Apreciind în general pozitiv referatul tov. Andrei Tudor, vorbitorul a subliniat însemnătatea problemelor dezbătute şi contribuţia adusă de referat la lămurirea lor.

Vorbitorul a făcut apoi aprecieri despre cuvîntul fiecăruia din participanţii la dezbateri, aducînd numeroase elemente noi în lămurirea problemelor. Vorbitorul a invitat pe participanţii la dezbateri să-şi concretizeze în articole la revista „Muzica" părerile asupra problemelor ridicate şi a încheiat arătînd că trebuie să socotim un lucru pozitiv că, după multă vreme, au reînceput discuţii creatoare în secţia de critică şi muzicologie.

★

La 27 ianuarie a. c. a avut loc plenara membrilor Secţiei de critică şi muzicologie a Uniunii Compozitorilor.

Cu această ocazie s-a elaborat un plan de referate ce urmează a fi ţinute în cadrul secţiei, în cursul primului semestru al acestui an.

Printre temele propuse pentru discuţii se află: „Despre tipic", „90 de ani de la înfiinţarea Conservatorului din Bucureşti", „Folosirea creatoare a moştenirii noastre muzicale", ş. a.

Audiţii de noi lucrări romîneşti la Direcţia Muzicii din Ministerul Culturii

Direcţia muzicală din Ministerul Culturii a organizat o serie de audiţii în vederea achiziţionării celor mai bune lucrări aparţinînd genului simfonic şi muzicii de cameră vocală şi instrumentală.

Astfel, a fost audiată Simfonia I-a de A. Winkler — tînăr compozitor de talent. Comisia a fost de acord că în această lucrare se întrezăresc frumoase perspective creatoare pentru autorul ei, care a dat dovadă că şi-a însuşit în mare măsură meşteşugul componistic, că ştie să construiască şi să orchestreze. Au fost aduse critici în privinţa stilului lucrării, care nu are un caracter bine precizat, în privinţa tratării armonice prea simpliste, fără îndrăzneală, cu procedee nu îndeajuns de corespunzătoare cerinţelor contemporane. Vorbitorii au subliniat necesitatea ca lucrarea tînărului compozitor să fie promovată.

Tot în cadrul audiţiei consacrată lucrărilor simfonice, a fost prezentată simfonia „Răscoala 1907" de Nicolae Julea, compozitor craiovean. Discuţiile au subliniat lipsuri esenţiale atît în concepţia cît şi în realizarea lucrării. Nu există, de pildă, o proporţie firească în ansamblul ei, lucrarea nu este echilibrată. S-a simţit o anumită monotonie între diferitele ei părţi. Dezvoltările tematice nu satisfac cerinţele simfonismului, iar orchestraţia este stufoasă, greoaie.

Intr-o altă audiţie, pe lîngă „Concertul în luncă" — piesă concertantă pentru coloratură şi orchestră de Mansi Barberis, considerată drept o lucrare cu deficienţe componistice, au fost luate în discuţie lucrările a trei tineri compozitori: Variaţiuni pe o temă săsească pentru cvintet de suflători de Wilhelm Berger, Temă cu variaţiuni pentru pian de Ileana Marinescu şi trei lieduri pe versuri de Şt. O. Iosif, de Virgil Oniţiu.

Lucrarea lui W. Berger a arătat că tînărul autor are posibilităţi creatoare apreciabile, deşi nu posedă încă îndeajuns meşteşugul componistic. Armonizarea prezintă defecţiuni serioase, la fel tratarea instrumentelor. In continuare au fost sezisate lipsuri în ceea ce priveşte stăpînirea tehnicii variaţiunii iar referitor la stilul lucrării s-a arătat că prezintă înrudiri prea evidente cu muzica lui Bruckner şi Reger.

Tema cu variaţiuni pentru pian de Ileana Marinescu, — studentă la Conservatorul de muzică „Ciprian Porumbescu", clasa prof. M. Negrea — a fost apreciată ca o compoziţie de şcoală, care dovedeşte din partea autoarei, o concepţie estetică sănătoasă şi gust muzical.

Cele trei lieduri: „Pribeagul", „Ţiganii" şi „Cîntec de leagăn" de Virgil Oniţiu, compuse pe versuri de Şt. O. Iosif, au fost considerate ca lucrări bune. De cea mai caldă apreciere s-a bucurat „Cîntecul de leagăn".

Tot la Ministerul Culturii au mai fost audiate Cvartetul de coarde nr. 2 de Tudor Ciortea, Sonata pentru vioară şi pian de Bogdan Moroianu şi Sonata pentru vioară şi pian de Doru Popovici.

Lucrarea compozitorului T. Ciortea, bazată pe o tematică izvorîtă din cîntecul popular, a fost elogiată pentru calităţile sale melodice şi pentru felul în care autorul a izbutit să prelucreze acest material melodic într-o formă bine închegată, cu rezerva finalului care este prea scurt şi a anumitor dezvoltări tematice prea lungi. In privinţa instrumentaţiei, comisia a recomandat revizuirea scriiturii instrumentelor — în special a violei.

Sonata pentru vioară şi pian de Bogdan Moroianu este o lucrare în care compozitorul a reuşit, în bună parte, să-şi afirme un stil personal. Vorbitorii au subliniat tratarea armonică interesantă, criticînd însă lipsa de inventivitate melodică. Deoarece B. Moroianu nu a folosit un limbaj naţional (în sonată se resimt influenţe din muzica franceză, în special Ravel), i s-a recomandat o preocupare mai intensă pentru studiul cîntecului nostru popular.

Sonata pentru vioară şi pian de Doru Popovici — student la Conservatorul de muzică „Ciprian Porumbescu", clasa prof. Mihail Jora — vădeşte din partea autorului mult talent şi stăpînirea unui meşteşug componistic destul de avansat.

Trebuie remarcat faptul îmbucurător, că în cadrul audiţiilor de la Ministerul Culturii au fost prezentate un număr apreciabil de lucrări ale unor tineri talentaţi — unii încă studenţi ai Conservatorului — care astfel au avut ocazia să fie ajutaţi şi îndrumaţi în munca lor creatoare.

Cenaclele Conservatorului Ciprian Porumbescu din Bucureşti

Cu ani în urmă au fost organizate la Conservatorul de muzică „Ciprian Porumbescu" cenacle, în care studenţii de la secţia de compoziţie au avut ocazia să-şi supună lucrările unor discuţii ce s-au bucurat de participarea profesorilor şi colegilor lor. Această iniţiativă bine venită nu a înregistrat însă, la început, rezultate prea concrete, desfăşurarea cenaclelor întîmpinînd o serie de dificultăţi de ordin organizatoric.

Începînd cu anul şcolar 1954—1955, forurile conducătoare şi-au concentrat eforturile pentru ca aceste cenacle să se desfăşoare în mod regulat.

Astfel a fost prezentată Suita pentru flaut şi pian de Petra Carmen, clasa prof. Leon Klepper. Această lucrare cu melodii inspirate din muzica populară, scrisă cu talent şi simţ artistic a fost primită cu mult interes de auditori. Cel mai mult au plăcut piesele lente, în care autoarea a vădit o aleasă sensibilitate.

Vorbitorii au ridicat obiecţiuni în privinţa pieselor repezi, care sînt prea concise, de prea mică respiraţie. In legătură cu utilizarea flautului a fost remarcată insuficienta folosire a registrului grav, registru în care acest instrument dispune de o căldură şi o putere de evocare deosebită.

O altă lucrare audiată a fost Sonata pentru clarinet şi pian de Niculescu A. Ştefan, elev al maestrului Mihail Andricu. Din discuţii a reieşit că tînărul compozitor a realizat o lucrare valoroasă, plină de prospeţime şi melodicitate, scrisă cu mult gust muzical şi foarte interesantă ca scriitură instrumentală. S-a remarcat faptul că în unele locuri nu sînt folosite îndeajuns posibilităţile tehnice ale clarinetului.

Studentul Remus Georgescu, din clasa maestrului Leon Klepper, a prezentat Tema cu variaţiuni pentru două piane, lucrare care dezvăluie reale calităţi componistice din partea tînărului autor. S-a arătat că Remus Georgescu stăpîneşte destul de sigur tehnica variaţiunii şi o scriitură pianistică matură. Cei prezenţi au recomandat o preocupare serioasă în ceea ce priveşte însuşirea unui limbaj personal, deoarece lucrarea are prea multe asemănări cu stilul muzicii lui Brahms.

Tema cu variaţiuni de Ileana Marinescu şi Sonata pentru vioară şi pian de Doru Popovici au fost audiate şi la Ministerul Culturii şi despre ele s-a vorbit mai sus.

Trebuie să amintim că interpretarea lucrărilor a fost asigurată prin concursul preţios dat atît de profesori cum sînt Irina Lăzărescu, Constantin Ungureanu, etc. cît şi de studenţi (în majoritatea cazurilor de înşişi autorii).

Conducerea Conservatorului de muzică „Ciprian Porumbescu" trebuie să acorde şi mai departe o atenţie deosebită acestor audiţii. Trebuiesc atraşi tineri creatori într-un număr cît mai mare, care să supună lucrările lor unor discuţii şi critici constructive, ce vor trebui să aducă preţioase învăţăminte în pregătirea lor profesională.

Activitatea ştiinţifică a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" pe anul 1953/54

de ION D. CHIRESCU şi GEORGE BREAZUL

Scopul principal al învăţămîntului în Conservatorul de Muzică „Ciprian Porumbescu" este cel *artistic*. Intreaga activitate didactică este călăuzită de cele două forme de manifestare sub care muzica se înfăţişează ca artă: *creaţia* şi *interpretarea*; ele au şi determinat cele două grupe de discipline ce se predau în Conservator, precum şi cele două facultăţi ale instituţiei noastre. Abia de anul acesta a luat fiinţă o *secţie ştiinţifică muzicală*, cea de *muzicologie*. Aceasta nu însemnează totuşi că învăţămîntul nostru a fost empiric, lipsit de tendinţa de a i se asigura temeiuri ştiinţifice. Astfel de preocupări ştiinţifice au fost însă sporadice şi au provenit totdeauna din imediate necesităţi didactice şi metodice, urmînd ameliorarea predării respectivelor discipline de învăţămînt şi rezultate artistice cît mai bune. Chiar cursurile de istorie, estetică şi acustică muzicală nu-şi propuneau alt scop decît cel de a contribui direct la progresul *artistic* al tineretului studios aflat în grija instituţiei. Avîntul ştiinţific trezit de revoluţia culturală aflată în plină desfăşurare în ţara noastră, a cuprins şi învăţămîntul artistic. Principiile *realismului socialist*, care orientează activitatea de creaţie şi interpretare a muzicanţilor patriei noastre, ideea de *artă în slujba poporului* şi nu mai puţin ideea de *a lega inspiraţia de produsul muzical al poporului, de cîntecul popular şi de a valorifica moştenirea artistică a înaintaşilor*, iată elemente care au pătruns în preocupările didactice ale profesorilor Conservatorului „Ciprian Porumbescu" şi care modifică esenţial poziţia pe care cercetarea ştiinţifică o avea în concepţiile de învăţămînt muzical. Am luat cunoştinţă de diversele studii ştiinţifice sovietice, din domenii muzicologice diferite, care au avut darul să lărgească orizontul artiştilor noştri, să adîncească posibilităţile lor de aprofundare a problemelor şi să stimuleze interesul pentru cercetări.

Nu am păşit hotărît la muncă decît abia din anul şcolar precedent. Şi, trebuie să mărturisim, n-am făcut-o cu uşurinţă. Oricît de entuziast pedagog ar fi, artistul rămîne totuşi prins de atracţia exercitată de opera de artă, de emoţionalitatea şi fantezia care o străbate şi, aflat sub seducţia valorilor estetice cuprinse în exprimarea muzicală, el se desprinde cu anevoinţă de aci, pentru a trece la cercetarea elementelor şi a cauzelor ce dau naştere fenomenului de artă a sonurilor. Zelul pedagogic al profesorilor noştri artişti, a avut un important rol în orientarea privirilor lor spre realitatea din care izvorăşte arta, spre cercetarea fenomenului de prelucrare tehnică a elementelor acustice, pe care natura le pune la îndemîna compozitorului şi interpretului, iar de aci înainte, spre cunoaşterea şi exercitarea diferiţilor factori organici şi psihici, care intră în funcţie în elaborarea valorilor artistice muzicale. Primează în planul de activitate al cercetărilor ştiinţifice pe care şi le-au propus colectivele de catedră pe anul şcolar expirat, preocupările de ordin didactic şi metodic; problemele de pedagogie muzicală au concentrat, prin urmare, munca ştiinţifică a cadrelor didactice din Conservatorul nostru de muzică.

Problema pedagogică centrală, în activitatea ştiinţifică a instituţiei, a fost propusă de profesorul Alfred Mendelsohn, şeful catedrei de compoziţie. Ea urmăreşte redactarea unui *„Traiat general de teorie a muzicii"*. Lucrarea va cuprinde şase volume şi va trata întregul domeniu al teoriei muzicii, începînd cu elementele fundamentale melodice şi ritmice şi terminînd cu formele muzicale. Un volum este consacrat armoniei modale, problemă atît de arzătoare a stadiului actual de dezvoltare a muzicii romîneşti. Sînt angajate în această muncă forţele didactice cele mai reprezentative în creaţia noastră muzicală, compozitorii Alfred Mendelsohn, Paul Constantinescu, Leon Klepper, Ion Dumitrescu, Gh. Dumitrescu, Zeno Vancea, Marţian Negrea, Nicolae Buicliu, Tudor Ciortea, ca şi profesorii de teorie, istorie şi folclor, I. D. Chirescu, Victor Iusceanu, George Breazul, Victor Giuleanu, Tiberiu Alexandru, Emilia Comişel şi Mariana Rodan. Aspectul pedagogic, didactic şi metodic, este cel în care apar şi celelalte teme. Din cele cincizeci şi cinci cîte au fost înscrise în planul de activitate al cercetărilor ştiinţifice, numai temele referitoare la istoria muzicii şi folclor, ca şi cele de estetică, au caracter ştiinţific mai general; dar şi ele, în ultimă analiză, îşi află o aplicaţie practică în

preocupările noastre de îmbunătățire a condițiilor în care se desfășoară învățămîntul. Căci problema cunoașterii și valorificării trecutului muzical romînesc, în care se includ temele asupra *relațiilor muzicale romîno-ruse,* la care au lucrat *prof. G. Breazul, Adriana Sachelarie și Radu Negreanu,* ca și *problema realismului socialist,* în care este cuprinsă *tema raportului dintre cuvînt și muzică în momentele* de înflorire a muzicii, legată de aspirațiile populare, la care a lucrat prof. *Gabriela Deleanu* ca și tema *creației vocal-simfonice după 23 August,* la care a lucrat tov. prof. *Virgil Pop,* cum este, de altfel și problema cercetării aptitudinilor muzicale, la care a lucrat prof. *Alex. Trifu,* toate aceste probleme își găsesc, ca scop final, aplicabilitatea în învățămîntul muzical, care beneficiază de tratarea temelor respective. Chiar în activitatea dusă de colectivul catedrei de folclor este clară tendința de a pune rezultatele cercetărilor la dispoziția învățămîntului muzical, cum dovedește tema *„30 solfegii populare",* care a fost luată și tratată ca material pentru uzul cursului de teorie-solfegiu-dictat. Traducerea cursului de Teorie, al prof. Pavliucenko, de la Conservatorul din Leningrad, ca și al prof. Sposobin de la Conservatorul din Moscova, întreprinse de colectivul de Teorie, evidențiază același scop de învățămînt urmărit de majoritatea cercetărilor făcute de membrii corpului didactic al Conservatorului.

O vie activitate a fost desfășurată de către clasele de *Canto și Operă,* în care temeiurile științifice, în primul rînd, fiziologice, sînt mai mult resimțite. După cum se știe, învățămîntul cîntului a fost practicat în trecut pe baze empirice, pseudo-științifice, de cele mai multe ori de către oameni care în loc de dragoste și pricepere nu aveau decît interese personale, dorința de cîștig. Activitatea de cercetare pe care o remarcăm azi urmărește să pătrundă pînă la originea anatomică și fiziologică, pînă la analiza și funcția organului fonator, pentru a ajunge la tragerea concluziilor necesare formării vocii. Grupați în jurul a numeroase teme speciale, profesorii au lucrat la cercetarea lor astfel: *„anatomia, fiziologia, psihologia și estetica în cînt",* prof. *Petre Ștefănescu Goangă și Octav Cristescu, „întinderea, volumul și culoarea vocilor",* prof. *Benjamin Weiss, Mansi Barberis* și *Constantin Stroescu, „despre respirație în cînt",* prof. *Constantin Bădescu, Silvia Feller și Jean Bănescu „higiena vocală, boli profesionale", George Ionescu, „studiul asupra pregătirii scenico-muzicale pentru formarea cîntărețului de operă",* prof. *Jean Rînzescu și Jean Bobescu. Octav Cristescu,* ajutat de *Mansi Barberis, Jean Bănescu, Maria Piticaru și Bella Zaharopol,* studiază tema *„interpretarea realistă în arta cîntului".* Toate aceste teme sînt concludente pentru scopul practic urmărit, dar și pentru noutatea și varietatea subiectelor. care s-au putut ivi în preocupările artiștilor noștri. Iar constatările acestea privesc toate colectivele de catedră ale instituției: *pian, instrumente de coarde și suflat, acompaniament la pian, muzică de cameră, dirigenție de cor* și *șefie de orchestră.* La catedra de pian au fost propuse și tratate următoarele teme: *„munca individuală a studentului pianist"* prof. *Florica Musicescu, „sonoritatea în tehnica și interpretarea pianului"* prof. *Lidia Cristian, „dezvoltarea conștiinței artistice a studentului"* prof. *Irina Lăzărescu, „rolul concentrării în studiul pianului"* prof. *Silvia Șerbescu, „importanța în interpretare a modulației armonice"* prof. *Celia Delavrancea, „principiile unei degetații juste în pianistică și importanța ei",* prof. *Grete Miletineanu, „Considerații în legătură cu interpretarea muzicală" (atenția muzicală și rubato)* prof. *D. Buchholtz.* Și tot atît de interesante sînt și cele de la catedra de coarde: *„despre cîntatul la vioară ca aplicare a principiilor de predare"* a prof. *Dimitrie Dinicu* și prof. *A. Gherțovici, „teoria și practica coloanelor"* prof. *Garabet Avachian, „cinci studii penru vioară"* prof. *George Enacovici, „despre vibrato"* prof. *Ionel Geantă, „studiul dublelor coarde la vioară"* prof. *Anton A. Sarvaș, „șase capricii"* prof. *Vasile Filip, „metoda de violă"* prof. *Alexandru Rădulescu* și *„gamele minore melodice"* prof. *Josef Prunner.* Prof. *Vasile Jianu* șeful catedrei de instrumente de suflat, a lucrat *„două piese pentru violoncel și pian pe motive romînești".* Și mai accentuată pare lipsa de manuale didactice la clasa de suflători; de aceea au fost socotite ca binevenite inițiativele luate de prof. *G. Adamachi* pentru elaborarea unei *metode de trompetă,* a prof. *Dumitru Lepădatu* pentru *o metodă de timpane* și a prof. *Gh. Cuciureanu* pentru *o metodă de fagot,* precum și a prof. *I. Goia, „îndrumări cu privire la studiul clarinetului".* La colectivul de muzică de cameră, prof. *Alex. Teodorescu* și-a propus tema *„importanța studiului muzicii de cameră în învățămîntul muzical",* iar prof. *D. Ungureanu* s-a oprit la tema *„Beethoven în muzica de cameră".* Un colectiv format

din profesoarele pianiste *Gita Schapira, Lidia Solea, Thea Rosenwald, Eugenia Botezat* și *Maria Piticaru,* tratează tema *„corepetiția"* — despre cîteva probleme de bază ale acompaniamentului", iar la catedra de pian tehnic, prof. *Ovid Drimba,* șeful catedrei, și-a ales tema *„interpretarea realistă în studiul pieselor pianistice".*

Pentru fundamentarea cursului de *teorie-solfegiu-dictat,* prof. Ioan D. Chirescu, șeful catedrei, împreună cu prof. *G. Breazul, Ion Dumitrescu* și *Tiberiu Alexandru,* lucrează intens la elaborarea primului volum din tratatul general de teoria muzicii, care va fi intitulat „elementele muzicii". Prof. *I. D. Chirescu* a lucrat la o *colecție de canoane la două voci* ca exerciții practice pentru menționatul tratat general, prof. *Victor Iusceanu* a prelucrat tema *„moduri și game",* iar prof. *Victor Giuleanu „ornamentele, folosirea lor în cîntul popular".* Asupra *„armonizării cîntecului popular"* lucrează un colectiv format din prof. *Ion Dumitrescu, Paul Constantinescu* și *Zeno Vancea,* iar asupra *„modulației în spiritul cîntecului popular"* un colectiv format din prof. *Alfred Mendelsohn, Nicolae Buicliu* și *Gh. Dumitrescu.* La catedra de folclor se lucrează asupra temelor *„vioara ca instrument popular"* prof. *Tiberiu Alexandru,* șeful catedrei, *„balada haiducului Radu Anghel"* prof. *Emilia Comișel* și *„creația nouă de cîntece populare" Mariana Rodan.* O importantă temă de estetică marxist-leninistă, *„caracterul complex al imaginii muzicale",* este studiată de *Dragoș Alexandrescu* ajutat de prof. *Tudor Ciortea.* Colectivul *catedrei de cor și dirijat,* prof. *D. D. Botez, Ion Vicol, Ion Marian* și *Vinicius Grefiens* tratează tema *„interpretarea realistă a muzicii corale,* iar cel de dirijat orchestră, prof. *Const. Silvestri, George Georgescu, Ion Ghiga, Paul Jelescu* și *Alex. Pașcanu,* tema *„condițiile științifice și artistice privitoare la interpretarea realistă în arta dirijorală".* In fine, la Regia de Operă, prof. *Eugen Gropșianu* și-a propus să cerceteze *„probleme de arta actorului",* iar *Constantin Ionescu, „tradiția realistă a interpreților de operă romîni".*

Nu putem aprecia, din lipsă de informație, în ce măsură temele enunțate oglindesc tradițiile materialiste și moștenirea științifică a savanților din țara noastră ; dar este evident, că ele reflectă orientările care stau la baza întregii noastre mișcări muzicale actuale și cinstesc pe artiștii care sînt preocupați de tratarea lor. Nu am avut la îndemînă tehnica metodologică a cercetării științifice. Mulți dintre noi, nu am năzuit niciodată să așternem în scris gîndurile noastre despre artă și pedagogie. Sînt printre noi și dintre cei care mai au obișnuința reflecțiilor asupra fenomenelor muzicale, dar aceștia sînt puțini. Cei mai mulți acum pășesc în această muncă, a cercetării științifice. Nu se poate deci, nimeni aștepta la rezultate importante într-un timp așa de scurt. Și totuși, în ședința Consiliului științific al instituției, în care a fost făcută darea de seamă asupra activității de cercetări din anul școlar expirat, s-a putut stabili că au fost făcute însemnate progrese în munca de investigație științifică și au fost obținute rezultate satisfăcătoare. In afară de aceasta, fie din inițiativa proprie, fie sub sugestia catedrelor, au mai fost luate și tratate și alte teme, care nu sînt prevăzute în planul schițat mai sus, lucrări personale, referate, recenzii, conferințe, monografii etc. Este adevărat că, în frămîntările noastre, nu am găsit întotdeauna drumul just, nu ne-am dat seama de greutățile pe care aveam să le întîmpinăm. De aceea nu tot ce ne-am propus, a fost adus la îndeplinire, dar s-au făcut eforturi serioase pentru a ajunge la sfîrșit. Avem deci, un bilanț de activitate umbrit pe alocurea de insuccesele firești ale începutului și lipsei de experiență, dar și luminat de ceea ce s-a putut înfăptui și de perspectivele întrezărite.

Următoarele șase lucrări au fost terminate, au obținut referatele favorabile din partea colectivelor de catedră respective, iar Consiliul științific le-a recomandat pentru tipărire :

1. *D. G. Dinicu — Studiul violoncelului ;*
2. *I. Vicol, Zeno Vancea, Tiberiu Alexandru* și *Ion Marian — Manual de dirijat ;*
3. *Vasile Filip — Șase capricii în stil romînesc ;*
4. *Anton A. Sarvaș — Exerciții pentru studiul acordurilor în triple și cvadruple coarde ;*
5. *Octav Cristescu — Călăuza cîntărețului ;*
6. *Josef Prunner — Gamele minore melodice.*

Asupra lucrării „Studiul violoncelului" de prof. D. G. Dinicu, au mai întocmit referate elogioase : George Georgescu, Alfred Mendelsohn, Mihail Jora, G. Breazul, Vladimir Orlov, Radu Aldulescu, Mircea Bîrsan și Alexandru Trifu. Insușindu-și concluziile acestor referate, Consiliul științific o recomandă cu toată căldura pentru a fi promovată, popularizată.

Au mai fost terminate, dar nu au obținut încă avizul colectivelor de catedră, următoarele lucrări :

1. *Constanța Bădescu, Silvia Feller* și *Ion Bănescu — Despre respirația în cînt;*

2. *George Ionescu — Higiena vocală; boli profesionale;*

3. *Ionel Geantă — Vibrato;*

4. *Anton A. Sarvaș — Studiul dublelor coarde;*

5. *I. D. Chirescu — colecție de canoane;*

6. *Emilia Comișel — Balada haiducului Radu Anghel;*

7. *Alexandru Tiberiu — Vioara ca instrument popular;*

8. *Mariana Rodan — Creația nouă de cîntece populare;*

9. *Adriana Sachelarie — Glinka;*

10. *G. Breazul — Gavriil Musicescu, Raporturi muzicale romîno-ruse și Anton Pann, viața și opera sa muzicală.*

Un punct interesant în activitatea științifică desfășurată de profesorii conservatorului, este cel care privește însușirea experienței sovietice. In afară de traducerile menționate, iată, spre exemplu, cum pianiștii au făcut diferite dări de seamă, recenzii și expuneri critice:

1. *Afrodita Tănăsescu — Bazele fiziologice ale tehnicii pianului, după Krîjanovski;*

2. *Cornelia Antonescu — In legătură cu educația muzicienilor instrumentiști de Povjidkov;*

3. *Silvia Căpățînă — Lecția de pian în școlile de muzică de Sceapov;*

4. *Madeleine Cocorăscu — Invățătura lui Pavlov și cîteva probleme ale muzicologiei sovietice de Blinova.*

In activitatea științifică a cadrelor didactice ale Conservatorului, trebuiesc considerate și următoarele referate, studii și conferințe:

1. *Octav Cristescu, B. Weiss — Indreptar pentru formarea vocii;*

2. *Despre Chopin de Miron Constantinescu;*

3. *G. Breazul — Glinka;*

4. *George Kulibin — Problemele dramaturgiei de operă;*

5. *George Ionescu — Canto în imagini;*

6. *Octav Cristescu — Curs de literatura cîntului;*

7. *Dragoș Tănăsescu — Bazele aplicaturii pianistice.*

Nu a fost executat și — să nu ezităm a recunoaște — nici nu putea fi executat în această primă fază de experiență întregul plan de activitate științifică. Unele teme, nici nu au avut termene de finire în cursul anului școlar trecut, iar altele, reclamă un timp de studiu mai îndelungat. Prin Consiliul științific, conducerea a stăruit necontenit pentru susținerea și stimularea activității de cercetare, șefii de catedră fiind îndemnați să ia inițiativa, să propună și să urmărească bunul mers al lucrărilor. Pe de altă parte, fiind vorba de inițiativă, am căutat să nu o stînjenim, mai ales în acest stadiu al muncii noastre științifice. De aceea temele alese și tratate apar așa de disparate, de diverse, venind din domenii diferite, așa de lipsite de o idee centrală călăuzitoare. Precumpănește însă, după cum s-a spus și s-a putut observa, interesul pedagogic pentru progresul artistic al studenților noștri. Căci, legătura cu instituții sau organizații muzicale nu am întreținut, nici chiar cu revistele de specialitate, care ar fi putut găsi în rezultatele muncii științifice de la Conservator materialul util pentru cititorii lor. Abia de aci înainte, vom încerca să stabilim astfel de legături.

Este redus numărul lucrărilor științifice romînești la care am fi putut recurge în munca noastră de documentare. Dar nici cele cîte există, nu ne-au putut sta la dispoziție. Biblioteca noastră este, cum era și firesc, de note muzicale. Goluri mari avem și aci. In latura științifică ne lipsesc nu numai lucrările clasice de specialitate, muzicologie, istorie, metode, monografii, dar nici cele romînești nu le avem. In istoria muzicii, de exemplu, nu avem lucrările lui Burada, Olănescu; nici chiar Posluș-nicu. Ne-au parvenit, în redusă măsură însă, traduceri din literatura sovietică de specialitate și, cum s-a putut observa, ea a fost bine utilizată. Așteptăm sporirea numărului traducerilor; un plan al lor, după nevoile noastre, nu a fost încă întocmit.

Anul școlar curent se însemnează prin împlinirea a 90 de ani de la fundarea Conservatorului. Evenimentul acesta concentrează atenția cadrelor didactice asupra lui și este de natură să unifice sforțările lor, acestea axîndu-se pe această temă. Fiecare catedră consideră necesară întoarcerea privirii înapoi, la originea învățămîntului respectiv și la fazele de dezvoltare ale lui. Nădăjduim ca investigația istorică să contribuie la cunoașterea realităților progresiste din trecut ale învățămîntului nostru muzical și, mai ales, la avîntul artistic și științific al vremii de azi.

Pentru o vie activitate muzeografică în instituţiile noastre culturale

de VIOREL COSMA

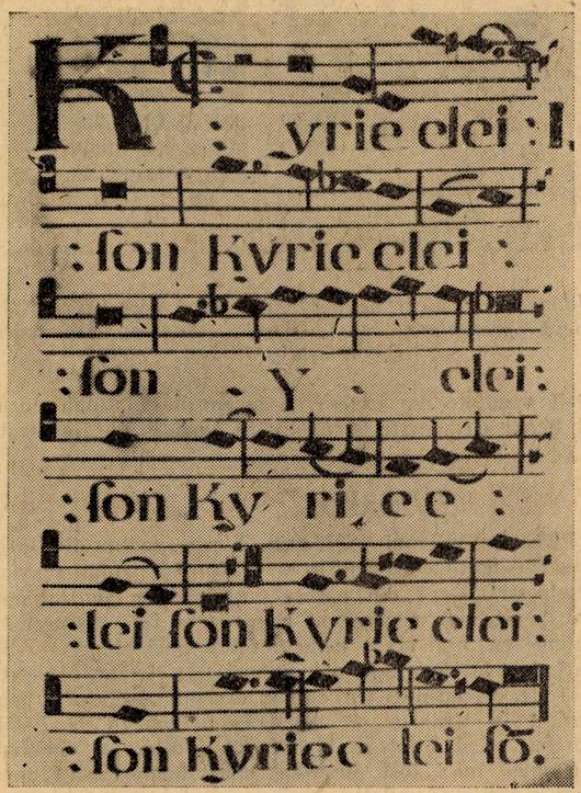
După cum se ştie, scurt timp după Revoluţia franceză în anul 1791, Adunarea Naţională a hotărît deschiderea faimosului Luvru, sub următoarea lozincă: *„Acest muzeu să stea deschis pentru oricine, ca oricine să poată lucra în el"!* Nu a trecut mult timp şi în aproape toate ţările occidentale s-au deschis muzee naţionale, urmînd exemplul poporului francez. Dar burghezia a introdus repede o serie de formalităţi „tradiţionale", aristocratice, care loveau în special în marele public: anunţarea cu o zi înainte, vizitarea muzeului fără pălărie şi în frac, lăsarea de cărţi de vizită, etc., Treptat-treptat, muzeul a devenit un local de lux, pierzîndu-şi caracterul democratic sub care îşi deschisese porţile la început.

In ţara noastră statul nu a acordat în trecut nici o atenţie activităţii muzeografice; dacă totuşi, în Ardeal, se poate spune că iniţiativa particulară a unor pasionaţi după comorile de artă, ca Bruckenthal, Römer, Finály, Ormós, etc. sau a unor societăţi particulare, au dus la înfiinţarea unor muzee (încă din secolul al XVIII-lea), în Principate în schimb nici statul, nici particularii (cu excepţia ultimilor 20—30 de ani) nu au căutat să se servească de acest mijloc atît de eficace pentru luminarea şi culturalizarea maselor.

Urmînd exemplul sovietic, statul nostru de democraţie populară a desfăşurat în ultimii zece ani o activitate muzeografică, atît de intensă, încît într-un timp extrem de scurt s-au realizat progrese ce echivalează cu activitatea a 100 de ani din timpul burgheziei. Pentru oamenii muncii, dornici să cunoască comorile culturii noastre, sînt zilnic deschise în mai toate oraşele din ţară, numeroase muzee de artă, unele nou înfiinţate, altele îmbogăţite, reorganizate. Este suficient să enumerăm numai o parte din muzeele Capitalei, spre a avea o imagine reală a grijii pe care Statul o acordă acestei activităţi obşteşti: Muzeul de Artă al R.P.R., Muzeul de artă populară al R.P.R., Muzeul Romîno-Rus, Muzeul V. I. Lenin-I. V. Stalin de pe lîngă C.C. al P.M.R., Muzeul de luptă revoluţionară a Partidului, Muzeul naţional de antichităţi, Muzeul de Arheologie şi Istorie, Muzeul de Istorie Naturală „Gr. Antipa", Muzeul Satului, Muzeul Tehnic, Muzeul Ştiinţelor Experimentale, Muzeul Simu, Muzeul Zambaccian, Muzeul Aman, Muzeul Minovici, Muzeul Memorial Gh. Tattarescu, etc.

Dacă mai adăugăm la aceste instituţii permanente şi nenumăratele expoziţii fie jubiliare, fie profesionale, fie politice, vom aprecia avîntul pe care l-a cunoscut activitatea muzeografică în ultimii ani în Patria noastră.

Succese promiţătoare s-au obţinut şi în domeniul muzeografiei muzicale. La Conservatorul „George Dima" din Cluj, prin strădania neobositului şi regretatului muzicolog Ştefan Mărcuş, a luat fiinţă un muzeu muzical care şi-a dobîndit în scurt timp o faimă deosebită, mai ales prin bogăţia materialului documentar privind dezvoltarea muzicii maghiare şi romîneşti în Ardeal. Cu ocazia „Săptămînii muzicii romîneşti" de la Bucureşti (1951), s-a organizat de către Biblioteca Academiei R.P.R. o expoziţie documentară în holul Ateneului R.P.R., care a stîrnit admiraţia şi entuziasmul publicului vizitator şi al muzicienilor străini. Cuvintele eminentului muzician Szabolcsi Bence, preşedintele Uniunii Compozitorilor Maghiari sînt edificatoare: *„Bogăţia incunabulelor şi a pergamentelor muzicale din evul mediu pe care le aveţi vă situează imediat după British Museum"*. Implinirea a 100 de ani de la naşterea lui Ciprian Porum-

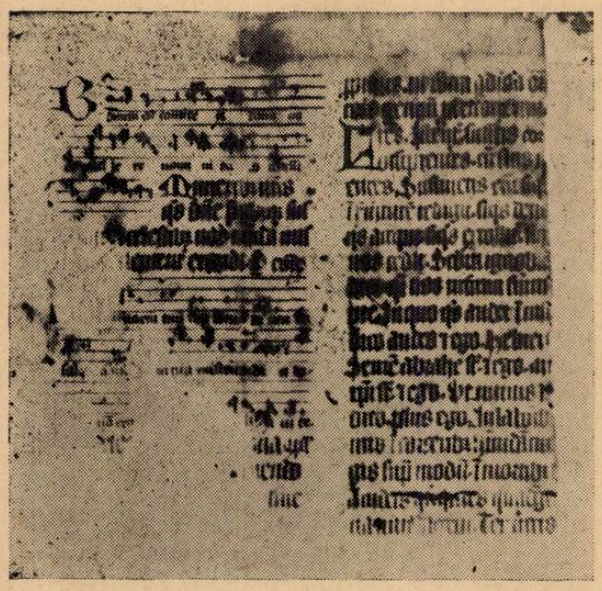


Manuscris muzical ardelean din sec. al XVI-lea. Piesă prezentată la „Expoziţia Săptămînii muzicii romîneşti", 1951

bescu a fost un nou prilej de manifestare muzeografică, în holul Ateneului de la Bucureşti.

Aceste lăudabile iniţiative însă, sînt departe de nevoile crescînde ale muzicienilor profesionişti, artiştilor amatori şi iubitorilor de muzică, însetaţi de cultură, care doresc să cunoască mai bine patrimoniul clasic, compozitorii din trecut, activitatea concertistă şi liricodramatică, ignorată altădată total de burghezie. Valorile de artă ale unui popor, care se irosesc fie din nepricepere, fie din neglijenţă, fie chiar intenţionat, nu se mai pot reface. Opera unui compozitor clasic, încetează de a mai fi un bun exclusiv al familiei după moartea creatorului; ea devine parte integrantă din patrimoniul naţional. Pierderea unei fotografii, a unui manuscris, a unei scrisori, a unui afiş, etc, înseamnă o pagină, un rînd, un cuvînt mai puţin din istoria muzicii noastre.

Prezentul articol izvorăşte pe de o parte din dorinţa sinceră de a ajuta instituţiile noastre muzicale să-şi înjghebeze un muzeu muzical, iar pe de altă parte de a semnala distrugerile de documente, încercînd să sugereze luarea de măsuri pentru salvarea lor. Şi pentru ca rîndurile noastre să nu aibă numai un caracter constatativ, vom încerca să enunţăm unele principii ce ar putea sta la baza acestei activităţi muzeografice, prin-



Manuscris muzical pe pergament din secolul XIII-XIV. Piesă prezentată la „Expoziția Săptămînii muzicii romînești" (1951)

cipii rezultate din experiența recent înființatului muzeu al Școlii elementare și medii de muzică din București.

★

Plecasem în anul 1951 prin diferite centre din țară, să adun documente pentru expoziția „Săptămînii muzicii romînești". Dacă din partea particularilor am întîmpinat la început o oarecare neîncredere față de această acțiune cu totul nouă, nemaiîntîlnită pînă atunci — din partea unor instituții am remarcat o totală nepăsare față de documente. Un singur exemplu edificator: poposind la Craiova și nemaigăsind cameră la hotel, am fost găzduit într-o „bibliotecă" a Teatrului Național. Nu mică mi-a fost surpriza, cînd dimineața paznicul care a venit să mă trezească, a smuls vreo cîteva manuscrise muzicale pentru împachetare din sertarul prăfuit al unui dulap. Deși cu o zi înainte Direcția mă asigurase că Teatrul Național nu mai posedă nici un document, întrucît clădirea a „ars" pe vremuri, totuși atras de culoarea manuscriselor „de împachetat", am descoperit că dărăpănatele dulapuri posedau documentele originale ale unei trupe de opere romînești de acum un veac. Cum de inventar nu se putea vorbi, au fost expediate la Biblioteca Academiei o ladă de 108 kg de... manuscrise muzicale!

Dacă din faptul relatat mai sus, rezultă o neglijență inadmisibilă față de valorile naționale, în alte părți am descoperit multă nepricepere. La Suceava, de pildă, s-a înjghebat odinioară un „Muzeu C. Porumbescu". Făcînd o cercetare în anul 1952 în vederea centenarului nașterii compozitorului, am găsit toate documentele aruncate într-o cameră a Bibliotecii Centrale, unde se depozita materialul intrat în nefolosință. Din vechea arhivă nu se mai păstrau decît unele tipărituri și cîteva copii după manuscrise, folosite de Ansamblul de Cîntece și Dansuri în activitatea zilnică.

La Lugoj, aspectele erau și mai grave: întreaga arhivă a Reuniunii romîne de cîntări, înființată în anul 1840 (devenită mai tîrziu „Corul Vidu") a dispărut, fiind „zidită" într-un loc necunoscut. Tot aci s-au pierdut din neglijență o serie de importante manuscrise muzicale și ediții princeps din veacul al XVI-lea, ce se păstrau în turnul bisericii din centrul orașului.

Pînă și la muzeul Bruckenthal, manuscrisele muzicale erau depozitate în niște lăzi, la subsol, prăfuite și umezite, fără fișe, cataloage, etc. Dintr-o sumară cercetare, rezulta că manuscrisele muzicale din Muzeul „Bruckenthal" erau din sec. al XVIII-lea, majoritatea copii după lucrări netipărite de Haydn, Dittesdorf, Sallieri, Pergolessi, Mozart, Pleyel, Haendel, Rolle, ș. a. Nu trebuie uitat faptul, că printre aceste copii s-a descoperit acum cîțiva ani, o simfonie inedită de Haydn („Sibiana"), executată în primă audiție de Filarmonica de Stat din București sub conducerea maestrului C. Silvestri.

Un aspect și mai semnificativ al acestei „activități" muzeografice muzicale, dar poate mai dureros, este acela cînd oamenii vin din proprie inițiativă să doneze obiecte, relicve, manuscrise, afișe, etc. și sînt refuzați. In anul 1951, cunoscutul muzeograf și colecționar de ceramică, Barbu Slătineanu, a oferit Bibliotecii Academiei R.P.R., în dar, pianul pe care a cîntat Liszt la București în anul 1847; a fost refuzat pe motiv că nu există... spațiu pentru a fi depozitat!

Socotim suficient de edificatoare aceste exemple, spre a putea trage învățăminte prețioase. Astăzi, cînd problema valorificării patrimoniului clasic, a reconsiderării vieții și activității marilor noștri creatori și interpreți din trecut, se pune cu toată grija, atenția și competența științifică, apare nejustificată lipsa de inițiativă a Teatrului de Operă și Balet din Capitală, a Filarmonicii de Stat și a Teatrului de Stat de Operetă din București față de necesitatea creării unui muzeu muzical propriu. Exemplul Teatrului Național „I. L. Caragiale" și al Teatrului Național din Iași, posesorii celor mai organizate și bogate muzee artistice, merită toată lauda. Oare problema spațiului, mai poate constitui azi o piedică pentru instituțiile muzicale citate, de a-și organiza și ele un muzeu național? Nu cumva foaierele de marmură ale Teatrului de Operă și Balet sau holul (tot de marmură) al Ateneului R.P.R. ar putea să fie „în călzite", să nu mai apară atît de reci, atît de „marmură"? Cît de plăcute ar fi clipele de pauză ale unui concert sau opere, dacă auditorii, oameni ai muncii, ar întîlni în colțurile acestor instituții muzicale, o vitrină cu gust construită, sugestiv aranjată și bogat documentată!

★

Cuvîntul „muzeu" își trage obîrșia din antichitate; la vechii Greci însemna sanctuarul muzelor. In aceste lăcașuri de cultură studiau savanții, se perfecționau cîntăreții, se întreceau instrumentiștii. Muzeele erau conduse și administrate de stat, erau înzestrate cu valoroase colecții și bogate biblioteci; muzeul din Alexandria devenise celebru în toată lumea antică.[1])

La noi cuvîntul „muzeu" sau „muzău" a pătruns în limba curentă acum o sută de ani; îl folosește C. Negruzi, Al. Russo și mai tîrziu aproape toți scriitorii grupați în jurul revistei „Convorbiri literare". Ca neologism însă, îl întîlnim cu trei veacuri înainte în „Hronicul" lui Dimitrie Cantemir, care explică termenul într-un mod foarte sugestiv: „cămările unde stau la citeală sau la învățătură".[2])

Scopul muzeelor muzicale nu se poate rezuma numai la colecționarea, păstrarea și restaurarea documentelor, așa cum se preconiza în trecut. Ele trebuie să servească în primul rînd scopurilor științifice, apoi să devină un focar de răspîndire a culturii muzicale în mase, să mențină o permanentă legătură cu viața, prin organizarea de conferințe, comunicări de docu-

1) Ernst Curtius: „Kunstmuseen, ihre Geschichte und ihre Bestimmung", Berlin, 1870.
2) Coriolan Petranu: „Muzeele din Transilvania, Banat, Crișana și Maramureș". București 1922, Ed. Cartea Romînească. pag. 10.

mente, expoziţii jubiliare. Şi fiindcă muzeele au ca sarcină de bază dezvăluirea valorilor trecutului, ele trebuie să insufle vizitatorilor sentimentul patriotic, dragostea fierbinte faţă de comorile de artă ale poporului nostru. După Goethe — căruia i se atribuie în Germania ideea înfiinţării muzeelor provinciale şi locale — scopul lor ar fi: ridicarea nivelului culturii generale şi stimularea dragostei de patrie.

La noi, pentru început, s-ar putea organiza *muzee muzicale pe instituţii* (Opera, Opereta şi Filarmonica), *muzee muzicale şcolare* (Conservatorul din Bucureşti şi Şcoala medie de muzică, ţinînd seama că la cel din Cluj există un muzeu de acest fel) şi *Case-muzeu* (acolo unde au trăit şi creat înaintaşii muzicii noastre).

Muzeul Teatrului de Operă şi Balet al R.P.R. ar putea să înfăţişeze lupta marilor cîntăreţi romîni pentru fondarea unei opere romîneşti, sacrificiile lui George Stephănescu pentru realizarea unui vis pe care guvernele burghezo-moşiereşti de la finele veacului trecut îl socoteau irealizabil, lipsa totală de sprijin arătată artei lirice în trecut, exodul cîntăreţilor romîni în străinătate; în opoziţie cu aceste „condiţii" de muncă artistice, s-ar putea prezenta realizările actuale ale primului teatru muzical din ţară.

Exemplul muzeelor Teatrului Mare din Moscova şi al Teatrului de Operă şi Balet din Leningrad, ar trebui să fie o pildă vie şi pentru instituţia noastră.

Aceleaşi imperative se cer realizate şi la Filarmonica de Stat din Bucureşti, colectiv artistic emerit, ca şi la Teatrul de Stat de Operetă. Se poate oare populariza mai sugestiv, mai direct, mai convingător realizările Filarmonicii decît printr-o simplă vitrină: în trecut 4—5 concerte pe *an*, iar azi 10—12 manifestări muzicale pe *săptămînă*? Nu-i păcat oare, ca întreaga arhivă a trupei de operetă Grigoriu-Leonard să se irosească în lăzile umezite şi putrezite din pivniţele familiei, dispuse a dona tot materialul muzeului muzical? Succesele incontestabile ale operetei romîneşti contemporane nu se datoresc oare într-o anumită măsură şi tradiţiei genului? Pe ce documente, din care izvoare, îşi vor extrage în viitor datele muzicologii care vor scrie istoria teatrului nostru de operetă? Atît foaierul de la balcon, cît şi camera de consiliu de la acelaşi etaj, ar putea deveni muzeul muzical al instituţiei.

Mult mai necesare ni se par însă *muzeele şcolare*. Sînt elevi care termină Conservatorul şi nu au văzut o psaltichie, o incunabulă sau un manuscris original al maestrului Enescu. Nu vor trece nepăsători aceşti tineri muzicieni *mai tîrziu, pe lîngă asemenea comori*? Li se vorbeşte elevilor la cursul de istoria muzicii de notaţia neumatică, de notaţia gregoriană, de scrierea colorată, de cîntece populare notate pe psaltichie, fără să fi întîlnit vreodată un asemenea document! Dar toate aceste comori există şi nu aşteaptă decît să fie valorificate.

Din experienţa fondării Muzeului muzical al Şcolii medii de muzică din Bucureşti, am putut remarca un viu interes din partea elevilor faţă de activitatea muzeografică; ei s-au oferit benevol să adune materialul, să-l întreţină, să-l catalogheze, să-l clasifice. Nu mică a fost surpriza, cînd a doua zi după apelul lansat din partea şcolii, un elev al clasei de vioară a adus „nişte" manuscrise vechi după care studia: erau cadenţele pentru vioară compuse pentru concertele clasice şi nişte studii ale profesorului Silviu Florescu, valoros interpret romîn, concertist de talie europeană şi fost pedagog la Conservatorul din Bucureşti! Acelaşi interes l-a manifestat şi publicul larg, posesor de documente, care cu toată dragostea a donat muzeului nenumărate valori muzicale.

Casele-muzeu s-ar putea realiza prin grija Sfaturilor Populare şi a Uniunii Compozitorilor din oraşele sau satele unde au trăit marii noştri muzicieni. Aşezarea unei plăci comemorative (cum există la Stupca sau Suceava unde a copilărit Ciprian Porumbescu, la Lugoj pe casa în care a locuit Vidu, în comuna Sînnicolaul-Mare, pe meleagurile vizitate de Bartok, etc.), amenajarea unei camere (dacă nu a întregii locuinţe), cu lucrurile şi mobilierul de care s-a servit creatorul altădată, instalarea unor mici vitrine pentru expunerea materialului documentar într-una din încăperi, — ar constitui un minunat prilej de cunoaştere a condiţiilor în care au lucrat clasicii noştri.

Organizarea unui muzeu muzical nu este o treabă uşoară, chiar dacă sprijinul material al Statului ar fi destul de important.[3]) Custodele muzeului ar trebui să ţină seama de unele principii indispensabile pentru buna reuşită a acestei acţiuni patriotice.

De la început este necesar să se precizeze *caracterul* muzeului (şcolar, de instituţie, provincial, naţional), fiindcă în raport de aceasta se va face colecţionarea şi expunerea documentelor. Se va lansa un apel către toţi donatorii din ţară, specificîndu-se scopurile urmărite. Nu totdeauna apelul scris dă roadele scontate: este preferabilă deplasarea personală a custodelui la familia donatoare. La început oamenii manifestă neîncredere în realizarea practică a unor iniţiative lăudabile[4]); numai după ce muzeul a luat fiinţă, şi i s-a creat un prestigiu în rîndurile publicului larg de vizitatori, apelul scris are eficacitate mai mare.

Acţiunea de colecţionare cere răbdare şi pricepere. Nu orice document *vechi* este valabil pentru muzeu, după cum nu orice obiect *rar* este folositor. Criteriul valoric trebuie să fie unic: să servească dezvăluirii tradiţiei realiste a muzicii noastre! Deseori în munca de colecţionare apare aproape inevitabilă adunarea unor documente nefolositoare scopului muzeului. In acest caz custodele va putea obţine o serie de *schimburi avantajoase* cu alte instituţii similare. La muzeul Teatrului Naţional „I. L. Caragiale" din Bucureşti, de pildă, există un bogat fond documentar muzical Stephănescu, Caudella, Mezzetti, Musicescu, Vidu, etc.; dacă primii compozitori au avut oarecare contingenţă cu teatrul, în schimb Musicescu şi Vidu au rămas străini legăturilor cu teatrele Capitalei şi mai ales cu Teatrul Naţional. Scrisorile, manuscrisele şi documentele ce le posedă azi muzeul ar putea îmbogăţi — bineînţeles pe baza unui schimb convenabil şi echitabil — colecţia muzeului Operei sau a unui muzeu muzical şcolar.

In afara donaţiilor, un muzeu muzical îşi mai completează colecţiile şi prin *depozite*. Afişele manifestărilor muzicale, programele de sală, tăieturile din presa cotidiană sau publicaţiile periodice, fotografiile unor fotomontaje, etc. pot îmbogăţi simţitor fondul muzeelor.

După adunarea materialului muzeografic, urmează *gruparea sistematică* şi *expunerea documentelor*. De felul atractiv, proporţionat, estetic, în care se expun documentele, depinde captarea interesului publicului.

Ingrămădirea de documente este nerecomandabilă; în cazul unei bogăţii de material, se preferă fie schimbarea materialului muzeografic după o anumită perioadă, fie selecţionarea celui mai valoros. Inrămarea afişelor vechi asigură o expunere mai lesnicioasă (suspendare pe pereţi) şi le fereşte de deteriorare; procedeul fotocopierii afişelor, înrămării şi expunerii lor, a dat rezultate foarte bune. De altfel, întregul fond de documente se poate salva de la distrugere prin fotografiere, mijloc modern de conservare.

---

3) Pentru început ne gîndim la organizarea unor muzee muzicale din resursele proprii ale instituţiilor muzicale. Cele mai multe din acestea dispun de ateliere de tîmplărie, fierărie, pictură etc deci şi-ar putea confecţiona vitrinele din economiile producţiei zilnice. In ce priveşte materialul documentar, el ar proveni din donaţii şi fotocopii după diferite acte, manuscrise etc.

4) La Şcoala medie de muzică din 100 de apeluri lansate în ţară, au răspuuns în prima lună, numai 15 donatori!

In ce privește gruparea materialului expozat, se poate adapta după local și după necesități. In locurile cu mai puțină lumină și cu mare circulație (culoare strîmte) este bine să se expună relicve, costume, instrumente muzicale; în sălile mai mici, intime, fără prea multe uși, cu posibilități de concentrare mai mare a vizitatorilor, să se prezinte acte, scrisori, manuscrise muzicale, articole.[5]).

Gruparea internă a documentelor trebuie să urmărească principiul științific al liniei cronologice de expunere, insistîndu-se prin vitrine speciale asupra momentelor culminante din istoria instituției; marilor creatori legați de popor, să li se acorde spațiul corespunzător *rolului* lor în dezvoltarea muzicii noastre și nu bogăției sau insuficienței materialului.

Din lipsa de proporționare a documentelor unui muzeu, de cele mai multe ori se falsifică istoria muzicii unui popor; absența originalelor nu se poate scuza prin umplerea cu fotocopii pînă la completare, însă în nici un caz nu se recomandă lăsarea unor goluri.

Strîns legată de expunerea materialului, este problema *inscripțiilor explicative,* a titlurilor și a *cataloagelor.* Un titlu sec, cu două date în paranteză (anul nașterii și al morții) sau cu o explicație pur științifică, tehnică, rece, îl lasă indiferent pe vizitator și-l obosește. O inscripție trebuie scrisă citeț, cu o caligrafie atrăgătoare într-o limbă vie; un titlu bun concentrează și rezumă perfect documentul, astfel ca suma titlurilor să dea o sinteză instructivă maselor. De un neprețuit ajutor pentru vizitatori sînt cataloagele explicative, care conțin indicații bibliografice, rezumări și transcrieri de documente, date biografice asupra compozitorilor, aprecieri sumare asupra creației lor etc. Toate aceste mijloace de „înviere" a documentelor, încîntă pe vizitatorul care — în mod involuntar — va părăsi muzeul cu bogate cunoștințe. Atragerea și delectarea instructivă a publicului, cîștigarea lui, iar nu alungarea, trebuie să stea în centrul preocupărilor unui muzeu muzical.

Nu putem încheia acest articol adresat instituțiilor noastre muzicale, fără a nu sublinia rolul pe care l-a avut inițiatorul activității muzeografice muzicale de la noi în țară. Din îndemnul lui Theodor T. Burada, muzicologul și folcloristul moldovean care a îmbogățit cercetările asupra trecutului nostru muzical, a luat ființă primul muzeu de instrumente și documente muzicale; el a fost dăruit Muzeului de antichități din București, formînd odinioară o secție specială numită „Colecțiunea și donațiunea T. T. Burada". Alături de manuscrise muzicale din prima jumătate a secolului trecut, de afișe vechi, acte și documente, colecția lui Burada mai cuprindea: un clavecin vertical „girafă", folosit de pensionatul de nobile demoisele Germond din Iași la 1812, un pian mic folosit în saloanele boierești la începutul sec. al XIV-lea, buciume, trîmbițe, cavale, fluiere gemănate de diferite tipuri, construcții și vechimi, un nai de pe la 1830 cumpărat de la lăutarul Neculai Naingiu, un cimpoi din Istria, surle din Istria, o gaida din Asia, un nai, o guslă, o zurnă mare și o zurnă mică (un soi de clarinet), un tumbelichi (tobă mică), un Keman cu 7 coarde, etc.[6])

Nevoile culturale ale miilor de iubitori de muzică, impun din partea instituțiilor noastre să treacă la o vie și susținută activitate muzeografică muzicală. Realizările și cuceririle noastre în domeniul artistic, vor putea să fie mai sugestiv popularizate, mai convingător prezentate, prin raportarea lor la trecutul de luptă al muzicienilor înaintași, la greutățile întîmpinate în activitatea lor creatoare, la succesele lor pe drumul înfloririi muzicii romînești.

---

5) Un principiu cu bune rezultate practice este împărțirea muzeului în două secții: vitrine mici cu material superior calitativ pentru marele public și vitrine cu documente pentru specialiști (așa numitele ..colecții pentru studii"). Cum pînă azi nu avem un muzeu național, muzicologii și cercetătorii științifici ar putea găsi aci material de studiu.

6) A. D. Atanasiu: „Theodor T. Burada", Iași. Broșura de popularizare.

Presa de peste hotare despre muzicienii noştri

In numerele trecute ale revistei noastre am publicat spicuiri din presa străină, privind manifestările artiştilor romîni în cadrul festivalului „Primăvara la Praga 1954". *In numărul de faţă reproducem din articolul* „Primăvara la Praga" *apărut în* „Sovetskaia Muzîka" nr. 8/1954, *impresii ale cunoscutului critic muzical* I. *Martînov.*

„Oaspeţii străini veniţi la festival au prezentat lucruri multe şi interesante. Unul dintre evenimentele remarcabile din festivalul „Primávara la Praga" a fost concertul dat de dirijorul romîn George Georgescu, care a dirijat într-un chip minunat „Taras Bulba" de Janacek, Simfonia a II-a de Brahms şi „Don Juan" de R. Strauss. Pianistul romîn Valentin Gheorghiu, acompaniat de orchestra dirijată de George Georgescu, a interpretat cu strălucire concertul pentru pian de Paul Constantinescu — o lucrare interesantă ca tematică, de o factură plină de efect, dar care, din păcate, nu se distinge printr-o deosebită claritate şi integritate a formei".

. . . . . .

In preajma festivalului (în a doua jumătate a lunii mai) a avut loc la Praga concursul internaţional vocal pentru premiul „E. Destinova şi K. Burian" (mari cîntăreţi cehi de la începutul secolului al XX-lea). La acest concurs au luat parte 88 de tineri cîntăreţi şi cîntăreţe din Polonia, Cehoslovacia, Ungaria, Romînia, Bulgaria, R. D. Germană, Italia, Franţa.

Premiul I a fost obţinut de cîntăreţii bulgari R. Gaeva, L. Bodurov, N. Gaubici şi A. Milkovski şi de cîntăreţii M. Şubertova şi V. Galirj (Cehoslovacia), S. Voitovici (Polonia), H. Suse (R. D. Germană), N. Herlea (Romînia), D. Meliş şi A. Aarika (Ungaria). Printre alţi laureaţi trebuiesc amintiţi N. Atanasova şi E. Popova (Bulgaria), Vera Rudeanu şi M. Ianculescu (Romînia).

. . . . . .

Despre însemnătatea creaţiei lui Dvorak pentru cultura muzicală a ţărilor lor au vorbit B. Sabolci (Ungaria), Z. Vancea (Romînia), A. Andreev (Bulgaria), B. Stevens (Anglia), O. Stempel.

I. Martînov a dezvoltat tema „Dvorak şi cultura muzicală rusă", iar Z. Bokesova a vorbit despre „Dvorak şi cultura slovacă".

★

In numărul 7—8 — V — al revistei „Uj Zenei Szemle" din iulie-august 1954, a fost publicat articolul „Primăvara la Praga" sub semnătura lui Szekely Endre. Extragem din acest articol pasajele referitoare la artiştii romîni, precum şi unele concluzii ale muzicianului maghiar.

„Arta muzicală cehoslovacă obţine an de an, multe succese prin organizarea serbărilor cunoscute sub denumirea de „Primăvara la Praga", dar poate că niciodată n-a reuşit să realizeze un program de atît de mari proporţii şi o participare internaţională atît de mare, ca în acest an. La noile rezultate a contribuit în mare parte faptul că în timpul „Primăverii la Praga", a avut loc în capitala cehoslovacă o conferinţă internaţională, cu prilejul comemorării a unei jumătăţi de secol de la moartea lui Dvorak. Comemorarea a fost declarată sărbătoare internaţională de către Consiliul Mondial al Păcii. Amintirea lui Dvorak a fost sărbătorită anul acesta în lumea întreagă astfel încît conferinţa Dvorak ţinută de reprezentanţii a 17 ţări, a avut şi o importanţă politică". (In continuare autorul înfăţişează impresiile proprii asupra manifestărilor muzicale prilejuite de „Festivalul Primăverii la Praga").

„Am ascultat două compoziţii romîneşti: Concertul de pian al lui *Constantinescu,* virtuoz, cu tematică populară, dar cu o factură nu îndeajuns de personală, în unele locuri armonizat cu oarecare platitudine — şi trio-ul cu pian al pianistului *Gheorghiu,* care a cîntat şi la noi cu mare succes, element neîmplinit încă dar dovedind un extraordinar talent şi tot atîta sensibilitate pentru muzica de cameră".

. . . . . .

„Din desfăşurarea programului „Primăvara la Praga", am tras două învăţăminte:

1) trebuie lărgit cercul ascultătorilor de muzică. Mijlocul cel mai eficace pentru aceasta este un cult crescînd faţă de arta muzicală naţională. Cele mai largi straturi de public ce sînt atrase de teme din ţară şi frecventează cu entuziasm concertele în care pot asculta opere muzicale străbătute de iubirea de patrie.

2) nu este just să se cultive tradiţiile muzicale în sensul separării lor de muzica nouă, căci separarea duce la unilateralitate, slăbind atît efectul muzicii vechi cît şi pe cel al muzicii noi.

Cîteva cuvinte despre realizările artiştilor interpreţi.

Am admirat interpretarea minunată a două orchestre cu renume mondial: Filarmonica Cehă şi Orchestra Gewandhaus din Lipsca; interpretările de maestru ale dirijorului *Talich,* în fruntea Filarmonicii Cehe; oratoriul de asemenea minunat executat de către cei două sute de cîntăreţi ai Corului Ceh de Stat; interpretările delegaţiei sovietice, numeroasă şi multilaterală, între acestea şi cele cinci concerte de uriaş dinamism ale lui *Richter;* interpretarea frumoasă a lui *Georgescu* şi a altor romîni; colaborarea reuşită a artiştilor italieni, englezi, francezi şi polonezi".

. . . . . .

„Datorită multelor şi frumoaselor emoţii muzicale, posibilităţilor de a-mi îmbogăţi experienţa, prilejul ce l-am avut de a cunoaşte şi viaţa oamenilor din acest Oraş de Aur, sînt fericit că am putut participa la „Primăvara la Praga".

★

Sub titlul, „Pe scena romînească", *Evghenie Belov şi-a împărtăşit în paginile revistei Sovetskaia Muzîca nr. 12/1954, impresiile în legătură cu vizita făcută în ţara noastră.*

Grupul nostru artistic care a vizitat în toamnă Republica Populară Romînă, a dat multe spectacole de răspundere în diferite oraşe. De pildă eu, în două săptămîni, am avut şapte spectacole la care am susţinut printre altele două roluri — unul în „Evgheni Oneghin" pe scena operei din Timişoara şi altul în „Dama de pică" pe scena Teatrului de Operă şi Balet din Bucureşti.

Cu deosebită bucurie am luat cunoştinţă de manifestările de dragoste vii şi calde ale publicului romînesc faţă de arta muzicală.

A rămas de neuitat concertul în cadrul căruia au fost interpretate cvartetele de coarde de Beethoven, Schubert şi Şostakovici. Muzicienii noştri — I. Sitkoveţki, R. Barşai, A. Şarcev, I. Slobodkin au fost ascultaţi cu un deosebit interes iar interpretarea lor a fost mult apreciată.

De asemenea, la concertele simfonice ale dirijorului Niazi, şi la concertele cîntăreţelor noastre — E. Smolenskaia, solistă a Teatrului Mare, V. Maximova, solistă a teatrului „S. M. Kirov" din Leningrad, domnea o atmosferă de contact călduros şi prietenos între artişti şi ascultători.

M-a impresionat deosebit de mult concertul dat în Oraşul Stalin — unul dintre cele mai frumoase oraşe ale Romîniei, aşezat pitoresc la poalele Carpaţilor. La succesul concertului nostru a contribuit participarea minunatei orchestre care ne-a acompaniat cu mult tact. După o călătorie obositoare cu automobilul prin înălţimile Carpaţilor am ajuns surmenaţi la repetiţie. Orchestranţii însă ne-au întîmpinat cu o simpatie atît de caldă încît am uitat de oboseală şi am cîntat cu o deosebită pasiune. E. Smolenskaia a interpretat aria Lizei, eu — aria şi arioso lui Oneghin, şi împreună am cîntat scena finală din „Evgheni Oneghin".

Pretutindeni — atît în Bucureşti, Capitala Republicii, cît şi în centrul petrolifer Ploeşti, în Cluj, în Oraşul Stalin, în Timişoara am simţit căldura prieteniei faţă de oamenii sovietici. Pretutindeni se auzeau cuvinte frăţeşti de salut pentru Mos-

cova, care şi-a trimis artiştii în Romînia.

Senzaţia atmosferei prieteneşti, faptul că „am simţit cot la cot" tovarăşii de artă, ne-a ajutat să învingem greutăţile ivite în timpul călătoriei. In oraşul Timişoara am luat pentru prima oară în viaţa mea parte la un spectacol de operă în care toţi ceilalţi interpreţi cîntau într-o limbă necunoscută. Mă îndoiesc dacă aş fi putut să mă achit de sarcina mea dacă nu ar fi existat o atenţie deosebită din partea întregului ansamblu — de la regizor şi interpreţii principali pînă la artiştii din orchestră, pe care a dirijat-o minunat Radu Botez. O mare satisfacţie artistică mi-a produs-o faptul că am interpretat rolul alături de artista Gabi Ganea în rolul Tatianei. Cîntăreaţa te cucereşte prin marea ei muzicalitate, prin expresivitatea vocii şi naturaleţea jocului ei de scenă. Datorită acestui fapt am reuşit să realizez cu ea o vie comuniune artistică.

Reuşita punere în scenă realizată de regizorul Hero Lupescu, care cu un an în urmă a absolvit Institutul de artă teatrală din Moscova (clasa condusă de B. Porovski), a contribuit la pătrunderea adevărului scenic. Montarea spectacolului „Evgheni Oneghin" pe scena teatrului din Timişoara este lucrarea de diplomă a tînărului regizor.

Partea lui Lenski a fost interpretată de artistul Mihail Ştirbei, a cărui voce se remarcă prin plinătatea şi intensitatea sunetului. El a cîntat cu artă scenele balului şi ale duelului, culegînd pe merit aplauzele călduroase ale spectatorilor.

Decorurile şi costumele de care dispune teatrul din Timişoara nu corespund încă întru totul posibilităţilor mari artistice ale colectivului. Dar putem fi siguri că aceste lipsuri vor fi învinse; lucrătorii teatrului sînt plini de dorinţa de a desăvîrşi nivelul cultural al spectacolelor.

In Bucureşti, am luat parte la un spectacol cu „Dama de pică". E. Smolenskaia a cîntat partea Lizei, eu — partea lui Eleţki. Amintindumi de acest spectacol aş vrea să relev cu recunoştinţă minunata orchestră, deosebit de sensibilă, dirijată de remarcabilul dirijor E. Massini. Colectivul de creaţie al teatrului din Bucureşti s-a prezentat în chipul cel mai bun.

Printre artiştii care au participat în acea seară la spectacolul „Dama de pică", primul loc îi revine, pe drept cuvînt, lui Garbis Zobian, interpretul părţii lui Gherman. El are o voce bună şi un mare temperament artistic, calitate care răscumpără o oarecare convenţionalitate în gesturi şi în unele procedee strict „teatrale" ale jocului.

Polina, în interpretarea Elenei Cernei, este minunată. Tînăra cîntăreaţă are un mezzo-soprano profund şi frumos, îşi joacă rolul foarte fin şi catifelat, cu nobleţe interioară.

Punerea în scenă ridică aici unele obiecţii. Este vorba de încetinirea tempilor orchestrali, în special în „Pastorala", procedeu care mie mi se pare prea puţin justificat. Apariţia carului, de efect, cu un grup alegoric întruchipînd „credinţa şi virtutea", este interesantă în sine, însă frînează acţiunea. In „Pastorala" se remarcă artista Magda Ianculescu- (Prilepa). Sunetele vocii ei sclipitoare şi uşoare farmecă auditorii prin puritatea şi muzicalitatea lor.

In „Dama de pică" am avut ocazia să facem cunoştinţă cu minunaţii interpreţi romîni. Şi ne-a părut foarte rău că nu am avut posibilitatea să vedem şi să auzim şi alte spectacole ale operei din Capitala Romîniei. Am fost informaţi că în stagiunea actuală teatrul pregăteşte montarea operei „Boris Godunov" de Musorgski (regizor Hero Lupescu); sîntem convinşi că va fi un spectacol interesant, remarcabil din punct de vedere artistic.

★

In legătură cu turneul întreprins în R. P. Chineză de către o formaţie de muzică populară romînească şi de către violonistul Ion Voicu, artist emerit al R.P.R., Li-Iuan-ţing, *şef adjunct al secţiei de muzică naţională din Conservatorul Central din Pekin, a publicat în presa chineză la 9 septembrie 1954, articolul* „Muzica romînească — muzică plină de entuziasmul creator al poporului muncitor". *Reproducem mai jos acest articol:*

„In cadrul excepţionalului concert prezentat, formaţia de muzică populară romînească, condusă de tînărul poet romîn Constantin Cîrjan, s-a întîlnit cu populaţia din Capitală.

De la primul şi pînă la ultimul număr al programului, în permanenţă, inima spectatorilor a fost profund emoţionată de entuziasmul şi vioiciunea cu care a fost prezentat acest spectacol. Intregul program a fost primit cu aplauze călduroase din partea ascultătorilor, ceea ce dovedeşte că creaţiile de muzică populară romînească şi tradiţiile muzicale naţionale au fost profund înţelese de poporul chinez. In acelaşi timp poporul nostru, asistînd la concertele formaţiei de muzică populară romînească, a înţeles că Partidul Muncitoresc Romîn şi Guvernul au îngrijit şi au ajutat să crească şi să se dezvolte arta populară, care îşi are rădăcinile în însăşi viaţa poporului muncitor.

Formaţia de muzică populară romînească, care a sosit la noi în ţară, cuprinde o parte din membrii renumitei formaţii de muzică populară „Barbu Lăutaru". Infiinţarea, întreaga activitate, cît şi trecutul membrilor formaţiei „Barbu Lăutaru" ne dovedesc în mod clar că numai după ce s-a descătuşat de lanţurile vechii societăţi, arta poporului romîn a putut să creeze o atît de bogată comoară spirituală. Muzica populară romînească este extrem de bogată, iar masele largi populare sînt talentatul compozitor al acesteia; cu toate acestea, pînă la eliberarea Romîniei n-a existat nici o formaţie de artă populară organizată de Stat. Artiştii erau lăsaţi să-şi irosească timpul în cîrciumi şi pe la colţurile de stradă. După eliberare, o dată cu îmbunătăţirea vieţii poporului, au luat naştere în fabrici şi la sate, numeroase formaţii de artă populară. Statul a creat numeroase ansambluri de dansuri şi cîntece populare. Astfel artiştii au sfîrşit cu viaţa lor de vagabondaj, au obţinut dreptul la o muncă de cinste şi glorie. Partidul şi Guvernul cresc din toate punctele de vedere pe aceşti artişti. Mulţi dintre ei nu cunoşteau notele; astăzi pot să execute cîntece populare aranjate pe note, în partituri. In 1949, la propunerea P.M.R., Guvernul a creat o instituţie specială de artă populară: Institutul de Folclor. Institutul a recrutat pe cei mai buni artişti formînd taraful de muzică populară — Barbu Lăutaru. Acest taraf de muzică este deosebit de cunoscut atît în ţară cît şi în străinătate. Acum formaţia amintită a devenit parte integrantă din Filarmonica de Stat din Bucureşti.

Printre artiştii sosiţi cu această ocazie în China, se află şi naistul Fănică Luca, artist emerit al R.P.R., decorat cu Ordinul Muncii. El este unul dintre artiştii vîrstnici, care a primit o înaltă preţuire în anii puterii populare. Fănică Luca nu numai că a conservat acest vechi instrument muzical pe cale de dispariţie, ba mai mult, el a valorificat pe deplin toate calităţile interpretative ale naiului, calităţi care nu fuseseră cunoscute de alţi artişti. Oricine l-a auzit pe Fănică Luca cîntînd la nai, a rămas uimit de felul în care un atît de simplu instrument poate emite sunete neîntrecut de fine, curate şi melodioase: încet, ca un cîntec de leagăn, ca un sunet de jale, sau repede ca un fulger, ca o scînteie electrică. Ascultîndu-l cîntînd, noi am aplaudat nu numai frumuseţea şi vioiciunea cîntecelor, dar şi pe talentatul artist, care pe scenă fiind, întinerea, transmiţîndu-ne şi nouă acelasi sentiment de tinereţe şi primăvară. Pentru a conserva mai departe arta cîntării la nai, a fost înfiinţat la Şcoala medie de muzică din Bucureşti un curs de nai condus de Fănică Luca. Considerăm că din toate punctele de vedere — splendoarea coloritului, calitatea sunetului, exactitatea intervalelor cît şi posibilitatea de a emite sunetele cele mai puternice şi cele mai încete, — naiul nu este mai prejos decît cele mai bune instrumente muzicale. Am sărbătorit cu multă bucurie păstrarea naiului de către acest bătrîn artist, ca o comoară muzicală lăsată popoarelor din vechime. Entuziasmul constituie specificul muzicii romîneşti. Puternică ca un uragan, ca o furtună, înceată ca susurul unui pîrău, emisiunea acestui instrument întruneşte toate calităţile, de la cele mai puternice la cele mai fine nuanţe, de la cele mai repezi la cele mai încete sunete. Naiul reuşeşte să redea cu cea mai mare profunzime şi exactitate entuziasmul creator, caracteristic poporului romîn. Pentru o asemenea muzică, ce prezintă treceri impetuoase

Formația de muzică populară românească și cîntăreața Aurelia Fătu, concertînd în R.P. Chineză

de la un sunet la altul, este nevoie de o înaltă tehnică de execuție.

Formația de muzică populară românească avînd ca dirijor pe Ionel Budișteanu, a fost la înălțime, prezentîndu-se din acest punct de vedere în mod impecabil. Ionel Budișteanu este nu numai un tînăr violonist foarte talentat, dar este în același timp un foarte capabil organizator muzical. Pentru Festivalul Mondial al Tineretului și Studenților care s-a ținut la București, Ionel Budișteanu a organizat o formație de muzică populară alcătuită din tineret, care în timpul concursurilor ce au avut loc, a obținut succese însemnate, căpătînd și un premiu de stimulare. Hora și sîrba — două piese dirijate de el, — au mișcat profund inimile tuturor ascultătorilor.

Cu ani în urmă, solista Fătu Aurelia era o simplă fiică de muncitori. Dacă în vechea societate, în mod hotărît, ea nu a avut posibilitatea să meargă la Conservator, acum însă, în timpul puterii democrat-populare, ea a avut posibilitatea de a învăța să cînte. Cum încă din anii copilăriei, i-a plăcut să interpreteze cîntece populare, la absolvire, ea a hotărît să muncească în cadrul unui ansamblu de cîntece și dansuri, în ramura cîntecelor populare. In foarte scurt timp a devenit o cunoscută solistă. Ea a cîntat cu deosebită vervă minunatul cîntec popular „Pe Mureș și pe Tîrnave". Deși noi nu cunoaștem limba română, totuși fiecare dintre spectatori, urmărind mimica Aureliei Fătu, în timp ce cînta, am putut să rîdem din inimă, atunci cînd însuși conținutul cîntecelor o cerea.

Se știe că nu de mult timp, formația de muzică populară românească avea în orchestra ei numai unele genuri de instrumente ca vioara, țambalul și violoncelul. Acum s-au introdus în plus o serie de instrumente de muzică populară ca: naiul, taragotul, fluierul, cobza. In felul acesta s-a îmbogățit și mai mult coloritul popular al formației și în același timp a crescut puterea de reprezentare a acestor instrumente populare. Aplauzele furtunoase ale spectatorilor chinezi dovedesc interesul deosebit al acestora pentru instrumentele și cîntecele populare românești.

Nicolae Crăciunescu, acordeonist, ale cărui degete zboară pe clape, astfel încît oamenii nu pot urmări mișcările lui, se prezintă pe scenă foarte natural. El nu s-a pregătit special să cînte la acordeon, ci a învățat să cînte ca orice amator.

In ceea ce privește țambalul și fluierul, ele nu sînt străine poporului chinez. Pentru noi a fost extrem de interesant felul în care artiștii români au putut să folosească într-un tot unitar, perfect, instrumentele muzicale populare ca vioara, violoncelul etc. și să dezvolte în același timp specificul fiecăruia. In ceea ce privește experiența pe care Romînia o are în organizarea formațiilor de muzică populară, noi avem multe de învățat pentru organizarea și dezvoltarea formațiilor noastre de muzică populară.

Am fost nespus de fericiți că am putut asculta și pe renumitul violonist — artist emerit al R.P.R. — Ion Voicu. La spectacolul de gală el a interpretat piesa „Balada" de compozitorul Porumbescu. Ion Voicu a reușit să redea extraordinar de bine ideile și simțămintele compozitorului din lucrarea pe care a interpretat-o.

Al doilea număr din programul său l-a constituit „Cîntece lăutărești" de Sarasate, lucrare foarte cunoscută publicului chinez. Intr-una din părți se arată viața grea de nomad pe care o duc țiganii. Pentru interpretarea acestei piese este nevoie de o măiestrie deosebită, de o muncă serioasă de pregătire.

Ion Voicu a reușit să redea în întregime optimismul, dragostea de viață cuprinse în aceste melodii.

La acest concert și-a dat concursul și tînăra pianistă chineză, Ceon-Kuang-Jen, premiată la al treilea Festival Mondial al Tineretului și Studenților de la Berlin.

Colaborarea dintre acești doi muzicanți a simbolizat prietenia sinceră dintre poporul chinez și poporul romîn.

Sînt ferm convins că în diferitele părți ale țării, unde formația de muzică populară românească va prezenta spectacole, muzica populară românească, plină de entuziasmul creator al poporului muncitor, va fi primită cu cea mai mare căldură, cu cea mai mare dragoste.

In legătură cu turneul Ansamblului de cîntece şi dansuri romîneşti la Paris

La începutul acestui an, un ansamblu de cîntece şi dansuri din patria noastră a prezentat la Paris la invitaţia Agenţiei literare şi artistice pariziene, un şir de spectacole.

Seară de seară, în marea sală „Empire", plină pînă la refuz, cîntecele şi dansurile populare romîneşti au stîrnit aplauzele entuziaste ale publicului francez care găsise prilejul să admire comorile de artă ale poporului nostru.

Se pare însă că desfăşurarea plină de succes a turneului ansamblului, care contribuia la strîngerea relaţiilor de prietenie dintre popoarele romîn şi francez, a stîrnit furia elementelor fasciste de la Paris — legionari şi alţi trădători de ţară, criminali de război şi criminali de drept comun fugiţi peste graniţă — precum şi a protectorilor lor sus puşi. Bucurîndu-se de sprijinul binevoitor al poliţiei franceze şi implicit a guvernului francez, huliganii au împiedicat desfăşurarea normală a turneului, mergînd pînă acolo încît au pus în primejdie viaţa şi libertatea membrilor ansamblului.

In legătură cu aceste provocări murdare, Legaţia R.P.R. la Paris a adresat o notă de protest Ministerului Afacerilor Externe al Franţei iar Guvernul romîn a dispus, în semn de protest, suspendarea turneului în Franţa al ansamblului romînesc de cîntece şi dansuri.

Astfel — după ce acum cîteva luni, din vina autorităţilor franceze, publicul parizian a fost împiedicat să vadă baletele sovietice — din vina aceloraşi autorităţi o bună parte a iubitorilor de artă din Franţa sînt lipsiţi de posibilitatea de a cunoaşte şi admira spectacolele solilor artei noastre populare.

Indignarea opiniei publice franceze este cu atît mai mare cu cît încă după primul spectacol dat la Paris de ansamblul romînesc, s-a dus faima măiestriei dansatorilor, instrumentiştilor şi cîntăreţilor noştri.

Muzicienii din patria noastră înfierează alături de întregul popor odioasele provocări ale mercenarilor fascişti şi se solidarizează din toată inima cu atitudinea patriotică şi tăria morală a solilor artei romîneşti.

Turneul întreprins în Franţa la începutul acestui an de Ansamblul de cîntece şi dansuri populare romîneşti, a fost oglindit cu prisosinţă în presa franceză.

In ziarul „L'Humanité" din 13 ianuarie 1955, a apărut astfel articolul „Focuri de artificii de cîntece şi dansuri din Romînia la Teatrul „Empire" de *Gilbert Bloch,* pe care-l reproducem integral:

„Iată că după Polonia, astăzi Republica Populară Romînă este aceea care ne trimite soli dintre cei mai atrăgători: 121 de dansatori, dansatoare, cîntăreţi şi muzicanţi.

Spectacolul pe care acest Ansamblu popular ni-l oferă este întru totul diferit de cel prezentat de Ansamblul Mazowsze. Aici dansurile domină, asupra sunetului primează gestul. Extraordinarei purităţi a melodiilor din Mazovia, perfecţiunii lor aproape clasice li se opune o artă mai proaspătă şi mai virilă, moştenitoarea unor tradiţii mai îndrăzneţe.

Nu este cred o întîmplare faptul că, spre deosebire de Mazowsze, în acest spectacol elementul masculin ocupă primul loc. Bărbaţilor li se cer acele performanţe aproape acrobatice care constituie majoritatea dansurilor prezentate. In ceea ce priveşte costumele — foarte frumoase, dar avînd în general culori din cadrul unei game mai restrînse: alb, negru, roşu — şi ele contrastează într-un chip izbitor cu sclipitorul colorit al ansamblului polonez. Facem aceste observaţii doar pentru a sublinia, cît de mult se înşeală cei care înglobează toate folclorurile Europei centrale, în aceleaşi cadre convenţionale.

Dar cîtă diversitate există în însuşi folclorul romînesc!

Cîtă deosebire între dansurile liniştite şi costumele bogate ale Banatului pe de o parte, şi pe de altă parte bluzele albe, simple şi elanul îndrăcit al dansului următor, „Brîul", din regiunea petroliferă (aşa cum reiese din decor).

Diversitate care ne face să simţim uimitoare afinităţi pe care le prezintă între ele folcloruri foarte depărtate.

In vreme ce un anumit dans din baletul „Făgăraşul" evocă într-un chip irezistibil Tirolul — de la bătăile cu mîinile pe coapsă şi cizmă la pălăriile rotunde şi la plastroanele brodate ale dansatorilor, — în alt dans, ca acel al „Bătului şi clopoţeilor" („Căluşarii"—N.R.) găseşti un frate bun al dansurilor păstorilor din Ţara Başcilor. Comparaţi condiţiile geografice şi sociale şi se va face lumină asupra acestei înrudiri.

Acest mic joc al nostru de-a asemănările nu va fi fost în orice caz zadarnic dacă va fi reuşit să vă creeze imaginea varietăţii acestui spectacol. Dar acesta nu se mărgineşte numai la dansuri! Există muzică şi cîntec. Dacă partea simfonică propriu-zisă poate trezi anumite rezerve în ceea ce priveşte unele din partidele ei, ansamblul de instrumente populare condus de Ionel Budişteanu a entuziasmat sala. Cei trei solişti: Marinescu cu ţambalul său, Budişteanu cu vioara şi mai ales Ion Oprea cu naiul lui, ar fi meritat ei singuri deplasarea la concert.

Incă înainte de război, naiul lui Fănică Luca determinase întreg Parisul să se îmbulzească pentru a-l putea auzi. Ion Oprea este demnul său discipol, care face literalmente să cînte „Ciocîrlia" cu instrumentul său de mai multe ori milenar.

Cîntăreţii solişti sînt şi ei de calitate, deşi n-a fost găsită formula care i-ar fi integrat mai organic în ansamblul programului.

Este drept că acesta este foarte încărcat, lucru de care nu-ţi dai seama decît după ce ai părăsit sala, atît de mare este desfătarea pe care ţi-o pricinuieşte.

Acest spectacol — nou moment al schimburilor culturale Răsărit-Apus — ne învaţă mai ales să iubim şi să cunoaştem mai mult noua Romînie, şi acea Marsilieză deosebit de sinceră care a fost cîntată în franţuzeşte la sfîrşitul premierei de către toţi artiştii, dovedeşte că această prietenie este pe deplin împărtăşită.

In concluzie vom regreta o dată mai mult carenţa autorităţilor noastre care lipsesc Franţa de un ansamblu naţional de artă populară în măsură să joace acelaşi rol ca acelea din U.R.S.S. şi Republicile Populare, constituind exemple atît de convingătoare pentru noi."

★

Ziarul „Le Monde" scrie: „Ansamblul a dovedit că în Romînia se dansează cu vigoare şi voioşie. Dansatorii care s-ar părea că au dinamită la picioare, trec cu multă uşurinţă de la mişcări lente la salturi şi glisande din ce în ce mai rapide care devin curînd o adevărată dezlănţuire de mişcări pline de graţie şi forţă în acelaşi timp. A fost un spectacol primit cu multă căldură şi aplauzele la scena deschisă au însoţit majoritatea numerelor din program".

Ziarul „France Soir", care îşi intitulează cronica „Triumful dansului", *spune:* „Cei 115 dansatori, cîntăreţi şi muzicieni oferă un spectacol de peste două ore, uimind publicul prin diversitatea ritmului, prin bogăţia costumelor şi prin calitatea melodică a muzicii. Reprezentaţia a făcut să iasă la iveală o Romînie plină de prospeţime şi farmec. Soliştii la ţambal şi nai au reeditat cu instrumentele lor turul de forţă al dansatorilor. Este greu de închipuit mai multă tehnică pusă în slujba unei

mai mari voioşii şi sinceritâţi. Spectacolul te captivează prin farmecul, diversitatea şi strălucirea sa".

Ziarul „L'Aurore" scrie: „Sala a făcut o caldă primire dansatorilor romîni. Solo-ul executat la nai a fost un adevărat triumf. Faptul că la sfîrşit Ansamblul a intonat Marsilieza în limba franceză a impresionat profund publicul".

Ziarul „Libération" îşi intitulează cronica: „Pline de culoare şi de ritm, dansurile din Romînia creează o atmosferă de voioşie în sala „Empire". *In această cronică ziarul se ocupă pe larg atit de dansuri cît şi de cîntecele prezentate de orchestra de instrumente populare, precum şi de soliştii vocali.* „Intreaga Romînie" — *scrie ziarul* — ne apare astfel spre încîntarea noastră: Romînia moldovenească, transilvăneană, bănăţeană, munteană. Este un spectacol emoţionant".

Ziarul „Le Figaro" caracterizează ansamblul romîn ca „pasionant, proaspăt, dinamic, surîzător şi minunat armonizat".

„Orchestra de instrumente populare, — *se spune în altă parte a cronicii publicate de „Le Figaro",* — este dotată cu o virtuozitate de nivel internaţional".

In ziarul „L'Aurore", Robert Cusin publică o cronică elogioasă în care subliniază calităţile deosebite ale ansamblului. Ziarul „Combat" scrie: „Nu te plictiseşti nici o clipă la spectacolul prezentat de Ansamblul de cîntece şi dansuri populare romîneşti. Dansatorii şi dansatoarele acestei trupe îmbină o pregătire fizică excepţională şi o graţie remarcabilă cu o spontaneitate plină de farmec... Cele mai multe dintre costume sînt bogat împodobite cu celebrele broderii romîneşti".

Ziarul „Le Parisien Libéré" scrie despre „prospeţimea dansurilor, graţia şi eleganţa lor, care surprind spectatorii... Toţi membrii acestui ansamblu merită felicitările noastre" — *remarcă ziarul.*

„L'Humanité", într-un alt articol intitulat „Cîntece şi dansuri din Romînia", subliniază succesul obţinut de artiştii romîni la Paris. „Cine ar putea povesti despre încîntătoarea sarabandă a ciocîrliei cîntată din nai — *scrie ziarul.*

Ea ţîşneşte ca o săgeată, atingînd înălţimi nebănuite, se întoarce îndărăt, coboară drept în jos şi apoi îşi reia zborul, planează şi porneşte din nou vibrantă şi plină de veselie uimitoare, purtată de naiul miraculos, imitînd cînd cîntecul cocoşului, cînd cucul, care pot fi recunoscuţi, pentru a dispare apoi într-un dulce strigăt de abandon spre culmile azurului...

Inchipuiţi-vă acum 115 dansatori, băieţi şi fete, bărbaţi şi femei, fiecare dintre ei înzestraţi cu aceeaşi îndrăzneală ca şi ciocîrlia, antrenaţi de către o muzică ce face să danseze şi pietrele, prinşi în horă şi dansuri iuţi, făcînd sărituri şi tot felul de figuri faţă de care cele mai îndrăcite tarantele nu sînt decît un menuet liniştit... aceşti oameni sînt însăşi veselia întruchipată. Ei reprezintă în acelaşi timp graţie şi îndrăzneală, ritm şi armonie.

Ei dansează urmărind arabescurile cele mai fine ale unei orchestre ce nu oboseşte. Ei întruchipează un singur suflet, o flacără în iureşul caleidoscopului costumelor lor regionale, cînd albe şi negre, cînd înflorate, multicolore.

Lăute şi viori, fluier şi ţambal, se îmbină cum nu se poate mai armonios tot timpul cît durează aceste dansuri de cea mai frumoasă creaţie populară.

Această Romînie nouă ne-a adus multă bucurie: în decorul de arbori tineri şi pămînturi proaspăt desţelinite se văd trecînd tractoarele vieţii noi.

La sfîrşitul spectacolului — *scrie ziarul* — publicul pleacă încîntat, literalmente subjugat".

După ce întreaga presă cotidiană din Paris a comentat în mod foarte elogios spectacolele date de ansamblu, publicaţii periodice le consacră de asemenea cronici importante şi foarte favorabile.

Sub titlul „Pasiune şi disciplină" *săptămînalul „L'Express" scrie:* „Spectacolul pe care îl oferă trupa de dansatori şi cîntăreţi romîni ne permite să luăm contact cu unul dintre cele mai bogate folcloruri europene. Aceste ansambluri nu sînt de amatori, ci de artişti autentici. Dansul viguros, rapid, ritmat al bărbaţilor în opoziţie cu dansul suplu şi graţios al femeilor realizează un spectacol de o frumuseţe pe care costumele negre, albe şi roşii le fac şi mai fermecătoare. Muzica populară pe care o cîntă taraful nu păstrează nici o urmă din vulgaritatea operetelor vieneze. Din taraf se detaşează trei solişti extraordinari pe care îi menţionăm aci cu tot respectul datorat marilor artişti clasici: Ionel Budişteanu la vioară, Dumitru Marinescu la ţambal şi Ion Oprea la nai".

Revista lunară „La Danse" publică pe o pagină întreagă o fotografie luată la spectacolul dat de ansamblu şi scrie următoarele în cronica sa: „Dansatorii şi dansatoarele, de un dinamism uimitor, evoluează în curioase figuri geometrice. Una din atracţiile principale este diversitatea ritmului: încetineala lirică a evoluţiilor alternează cu hore îndrăcite. Printre solişti trebuie să semnalăm un extraordinar virtuos la nai, Ion Oprea".

Publicaţia săptămînală „France Observateur" scrie într-o cronică închinată spectacolelor date de ansamblul romînesc: „Folclorul romînesc aşa cum ne este prezentat de actorii acestei trupe, se distinge printr-o luminozitate pusă în valoare de tinereţea, dinamismul şi graţia naturală a interpreţilor. Muzica, de o mare bogăţie melodică şi de ritmică, este încredinţată interpretării a două orchestre, una clasică, cealaltă populară. Apoteoza spectacolului îl constituie o suită de şase dansuri, reprezentînd diferite provincii romîneşti. La fiecare intrare dansatorii ies din paginile unui album uriaş ce acoperă tot fundalul scenei. E greu să-ţi închipui ceva mai ingenios".

Sub titlul „O artă vie şi realistă", săptămînalul „Lettres Françaises" scrie: „Dansurile prezentate de tînărul ansamblu romînesc nu sînt detaşate de viaţa de fiecare zi, ele constituie expresia plină de bucurie a evenimentelor fericite pe care le trăieşte poporul romîn".

Prezentarea integrală a oratoriului „Tudor Vladimirescu" de Gh. Dumitrescu

Aspect de la prima audiție integrală a oratoriului „Tudor Vladimirescu", în sala Ateneului R.P.R.

Muzica noastră vocal-simfonică s-a îmbogățit cu o nouă lucrare, oratoriul eroic „Tudor Vladimirescu" de Gheorghe Dumitrescu, laureat al Premiului de Stat.

Evocare de intens suflu dramatic, a unei pagini din trecutul revoluționar de luptă a poporului nostru, oratoriul zugrăvește aspectele răscoalei de la 1821, moartea lui Tudor Vladimirescu și, în final, apoteoza acestui erou intrat în legendele poporului.

Lucrare de proporții monumentale, pătrunsă de un înflăcărat patriotism, cuprinzînd un înalt conținut de idei și sentimente, scrisă pe temeiul creației artistice populare, oratoriul reprezintă una dintre cele mai de seamă cuceriri ale compoziției noastre actuale.

Cele două audiții din 23 și 24 ianuarie a. c. care au avut loc la Ateneul R.P.R. — cu concursul orchestrei simfonice a Filarmonicii de Stat, Corului Ansamblului de Cîntece și Dansuri M.F.A. dirijat de Colonelul Dinu Stelian și de Ion Șerfezi, Corul Filarmonicii de Stat dirijat de D. D. Botez și Vasile Pîntea, Corul Sfatului Popular al Capitalei dirijat de Ștefan Mureșanu și C. Romaşcanu, soliștii Petre Ștefănescu-Goangă, Maria Crișan, Viorel Ban și Pantelimon Frunză, sub conducerea muzicală a maestrului George Georgescu — s-au bucurat de un mare succes.

Revista „Muzica" va consacra într-unul din viitoarele sale numere o amplă analiză a acestei lucrări care ridică și rezolvă probleme deosebit de importante pentru creația noastră muzicală.

Prezentarea baletului „Călăreţul de aramă" pe scena Teatrului de Operă şi Balet al R.P.R.

de HILDA JEREA

Laureată a Premiului de Stat

Încă de la primii paşi ai dezvoltării sale, baletul sovietic — preluînd tradiţia marilor compozitori clasici ruşi — şi-a afirmat tendinţa de a întruchipa în opere coregrafice subiecte şi teme mari, inspirate din epopeea sau basmul popular, din patrimoniul literaturii clasice universale sau din evenimentele istorice revoluţionare ale poporului.

In aceste imagini muzical-coregrafice, eminenţi compozitori, maeştri de balet, scenarişti şi interpreţi, au reuşit să creeze figuri de eroi pozitivi, scene puternice din viaţa poporului, care au adus în arta baletului un conţinut cu totul nou îmbogăţind şi dezvoltînd ideologia sa.

Balete ca „Romeo şi Julietta" de S. Prokofiev, „Gaianeh" de Haciaturian, „Fîntîna din Bahcisarai" de Asafiev, „Macul Roşu" de Glier, ş.a., au dovedit prin succesele pe care le-au repurtat în întreaga lume că baletul sovietic s-a ridicat la nivelul unei arte muzicale şi dramatice pline de forţă, care cucereşte inimile spectatorilor, înfăţişează puternic viaţa şi redă gîndurile şi sentimentele eroilor cu o desăvîrşită forţă şi măiestrie artistică.

Unul din pionierii baletului sovietic este R. M. Glier, care primul, acum 25 de ani, a înscris o pagină glorioasă în istoria acestui gen, compunînd muzica pentru „Macul Roşu" — cea dintîi operă coregrafică pe temă revoluţionară contemporană.

După mai bine de 20 de ani, compozitorul Glier îmbrăţişează o nouă temă, însufleţită de o înaltă idee patriotică ce înfăţişează vechea Rusie. Este vorba de baletul „Călăreţul de Aramă" pe temeiul poemului puşkinian cu acelaşi nume.

Numele lui Puşkin va rămîne veşnic legat de creaţia muzicală rusă. De mai bine de un veac, creaţia puşkiniană a inspirat gîndirea marilor muzicieni ruşi, de la Glinka la Ceaikovski şi chiar pînă în zilele noastre. Ea a cucerit simţirea acestor mari artişti prin forţa-i neobişnuită de a dezvălui psihologia complexă a sufletului omenesc şi în special a omului rus.

Ceaikovski — asupra căruia Puşkin a avut o înrîurire hotărîtoare — scria despre poetul său preferat: „Independent de esenţa ideilor cărora el le dă glas într-o formă poetică — în însuşi versul său, în cadenţa lui, e ceva care atinge adîncurile sufletului. Acest ceva e tocmai muzica".

Puşkin a compus poemul „Călăreţul de Aramă" în 1833. Pe el l-a emoţionat puternic povestea tragică a doi oameni simpli, Evghenie şi Paraşa, a căror fericire personală intră în conflict cu interesele generale ale statului, personificate în Petru cel Mare.

Dar — compătimind din tot sufletul oameni de rînd ca Evghenie şi Paraşa şi descriind cu ascuţime condiţiile realităţii ruse din veacul al XIX-lea, Puşkin se mîndreşte în acelaşi timp cu măreţia Patriei Ruse, cu forţa sa în plină dezvoltare.

De altfel Puşkin a fost un mare admirator al personalităţii lui Petru cel Mare urmărind cu interes acţiunea patriotică şi progresistă a acestuia.

„Călăreţul de Aramă" — reprezintă în întregime Rusia contemporană" — spune Belinski, subliniind însemnătatea istorică şi artistică a poemului lui Puşkin. Belinski era încredinţat că adevăratul erou al „Călăreţului de Aramă" este Petersburgul, iar că poemul se remarcă printr-o „dualitate" aparentă, prin caracterul său contradictoriu exprimat în istoria inundaţiilor provocate de apele Nevei şi în tragica povestire a iubirii dintre doi tineri modeşti, Evghenie şi Paraşa.

După părerea lui Belinski, pentru a înţelege ideea de bază a poemului, cheia trebuie căutată în conflictele nenorocitului Evghenie cu „gigantul de pe calul de aramă" (Petru cel Mare).

Critica sovietică contemporană — reluînd şi dezvoltînd interpretarea lui Belinski — a relevat puternicul conflict social ce există la baza poemului puşkinian: pe de o parte oglindirea protestului noilor forţe sociale ale poporului (întruchipate în Evghenie), pe de altă parte forţa ce i se împotriveşte — forma de stat feudaloiobăgistă (întruchipată în „idolul de pe calul de aramă").

Dansul fetelor din actul al doilea

Dansul colombinei şi al arlechinului

Aristocraţia din vremea aceea şi-a manifestat nemulţumirea faţă de conţinutul ideologic progresist al poemului. Se ştie că Nicolae I căruia i-a fost prezentat poemul pentru cenzură, a făcut aspre observaţii pe marginea manuscrisului, declarîndu-se îndeosebi împotriva scenei în care Evghenie ameninţă călăreţul. Şi, deoarece Puşkin a refuzat să facă modificările cerute, poemul său nu a văzut lumina tiparului decît după moartea poetului.

★

Baletul „Călăreţul de Aramă" are un subiect profund realist — spune compozitorul Glier — iar inundaţiile, înfăţişate în balet, de asemenea. Puşkin a luat întîmplările poemului din viaţa reală, imprimîndu-le, cu geniul său, o formă proprie.

Crearea unui spectacol de balet este un proces complex şi multilateral la care contribuie scriitorul, libretistul, compozitorul, maestrul de balet, pictorul, interpreţii etc. Baza o formează însă muzica. Prin urmare, valoarea artistică a unei lucrări coregrafice este determinată în bună parte de faptul că în ea există o puternică dramaturgie muzicală.

In lumina acestor considerente — partea esenţială a succesului acestui balet revine desigur compozitorului Glier care, întruchipînd adînc în muzica sa conflictul social-filozofic al poemului, a creat o operă realistă ce constituie una din victoriile muzicii sovietice.

Compozitorul R. M. Glier este unul din creatorii care s-au aflat întotdeauna în rîndurile adevăraţilor constructori ai realismului, ai artei pentru popor, bazată pe izvoarele cîntecelor populare şi pe tradiţiile clasice.

Glier a fost un adversar neîmpăcat al oricărui formalism; muzica lui plină de lirism şi sinceritate, echilibrată şi variată, nu a suferit influenţa acelor curente care negau tocmai calitatea cea mai de preţ a muzicii, *melodia.*

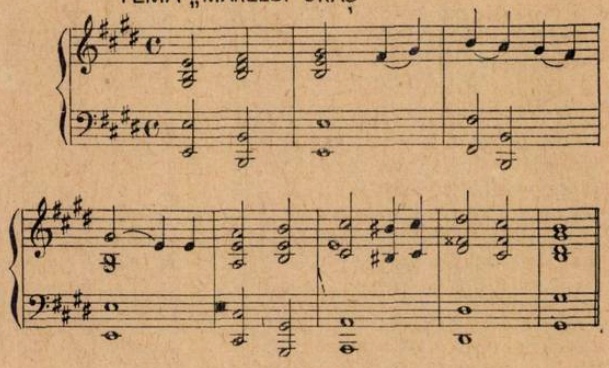
„Un subiect realist nu poate să nu fie învesmîntat într-o muzică realistă" — spune Glier. Muzica baletului „Călăreţul de Aramă" este o mărturie vie a acestor spuse, ea redă viu şi intens clocotul şi forţa marelui oraş, viaţa pulsînd din plin a poporului rus, drama sufletească a lui Evghenie şi deznodămîntul ei tragic, iubirea curată şi gingaşă a Paraşei.

In dramaturgia muzicală a baletului există două grupe de teme — contrarii din punct de vedere al caracterului. Pe de o parte teme ca „Oraşul Mare", „Petru cel Mare", — teme ce exprimă forţele sociale — şi pe de altă parte temele lui Evghenie şi Paraşa întruchipînd interesele personale.

Pentru prima grupă de teme sînt caracteristice intonaţiile imnului şi ale marşului, pline de energie şi forţă. Pentru temele celeilalte grupe — compozitorul a folosit intonaţii apropiate de romanţa rusă şi de lirica ei caldă şi meditativă.

Tema „Marelui Oraş" — monumentală, pătrunsă de spirit naţional rus:

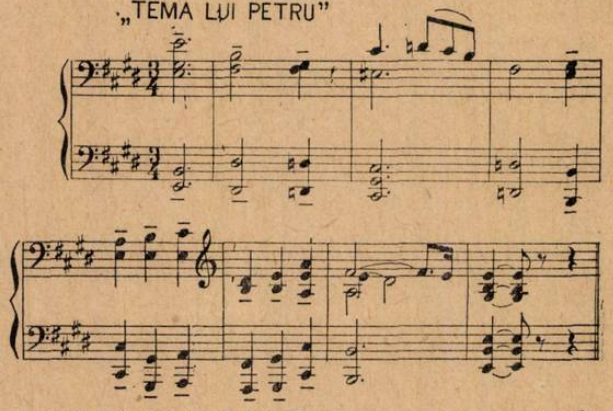
TEMA „MARELUI ORAŞ"



Tema lui Petru — măreaţă, meditativă:

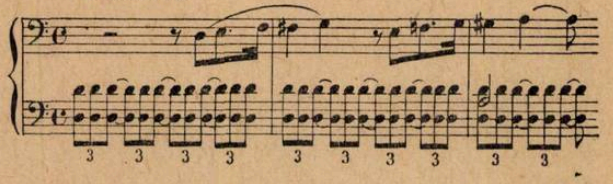
„Pe malul apelor pustii
Stătea el plin de gînduri măreţe";

„TEMA LUI PETRU"



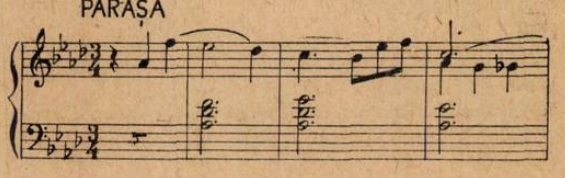
Chipul frămîntat al lui Evghenie — un om simplu care-şi pierde fericirea în condiţiile sociale aspre în care trăieşte — este bine exprimat printr-o temă lirico-dramatică:

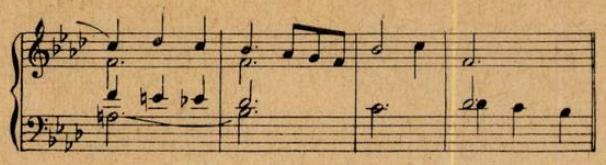
EVGHENIE



Un personaj care nu apare în poemul lui Puşkin, decît în gîndurile lui Evghenie şi care a fost introdus cu justificare în libretul baletului, este Paraşa; ea a devenit personajul principal feminin şi este caracterizată cu duioşie şi lirism:

PARAŞA





Ciocnirea dintre cele două grupuri de teme determină caracterul încordat al dezvoltării muzicale şi reprezintă axa în jurul căreia se desfăşoară conflictul muzicalo-dramatic.

De pildă, cît de bine a reuşit muzica să zugrăvească unul din cele mai dramatice momente ale acţiunii — inundaţia. Aci — compozitorul Glier nu s-a limitat la redarea scenei prin simpla ilustrare muzicală a forţelor naturii dezlănţuite, ci — pentru a releva conţinutul psihologic al evenimentului în desfăşurare — el a împletit strîns „tema Nevei" de motivele legate de speranţele lui Evghenie, de zbuciumul lui privind soarta Paraşei. Deci, muzica — departe de a fi o ilustraţie naturalistă — îşi ascute caracterul dramatic prin faptul că reuşeşte să asocieze un element descriptiv cu altul profund uman de un bogat conţinut psihologic.

In dezvoltarea simfonică există de asemenea unele episoade de o mare încordare dramatică — ca de pildă scena în care Evghenie regăseşte urmele casei Paraşei, distrusă de inundaţii sau momentele în care el este urmărit de „Călăreţul de Aramă".

Toate acestea au prilejuit compozitorului cît şi maestrului de balet posibilitatea de a exprima în imagini muzicalo-coregrafice momentele de mare tensiune care dezvăluie în mod atît de elocvent starea emoţională a eroului.

Astfel — compozitorul Glier — urmînd pilda compozitorilor clasici ruşi atît în privinţa dezvoltării simfonice a muzicii de balet cît şi în ceea ce priveşte unitatea dramatică a baletului — a reuşit în „Călăreţul de Aramă" să îmbine în mod organic elementele de bază ale spectacolului (libretul, muzica, coregrafia) creînd noi imagini realiste, cu ajutorul unei tematici de un bogat conţinut ideologic emotiv.

R. M. Glier a compus muzica baletului „Călăreţul de Aramă" în anii 1948—49 — pe baza libretului alcătuit de P. F. Abolimov — autor al mai multor librete de balet ca de pildă: „Mirandolina", „Ţărmul fericirii" etc.

Maestrul de balet Zaharov a alcătuit — pe baza acestui libret — planul de compoziţie al coregrafiei, plan care a servit mai tîrziu compozitorului ca principal sprijin în procesul de elaborare a muzicii. Baletul a fost reprezentat pentru prima oară la Leningrad (cu prilejul împlinirii a 150 de ani de la naşterea lui Puşkin) apoi la Moscova. In anii următori baletul a fost reprezentat şi în oraşele Erevan, Novo-Sibirsk, Taşkent etc. Publicul nostru a avut bucuria de a cunoaşte acest mare succes al artei sovietice în toamna anului 1954 — cînd el a fost montat pe scena Teatrului de Operă şi Balet sub conducerea artistică a lui Igor Smirnov — maestru de balet la Teatrul Academiei de Stat din Moscova.

In munca sa — maestrul Smirnov a fost asistat de Oleg Danovski, artist emerit al R.P.R. şi Bela Balogh care au participat cu forţele lor creatoare la realizarea unui grandios spectacol ce ridică nivelul artistic al baletului romînesc pe o nouă treaptă, angajîndu-l şi pentru viitor către spectacolele de asemenea calitate. Igor Smirnov a început să studieze dansul de la vîrsta de 9 ani la şcoala de coregrafie din Moscova. Mai tîrziu, elev al Institutului din Moscova, a avut ca profesor pe Zaharov devenind apoi şi asistentul permanent al acestuia. Igor Smirnov a lucrat la Moscova la Ansamblul Forţelor maritime în calitate de maestru de balet. „Călăreţul de Aramă" — pe care l-a montat la Taşkent cu mare succes — a fost lucrarea sa de diplomă. Pornind la înscenarea baletului lui Glier, Igor Smirnov a folosit aceleaşi principii creatoare de muncă pe care le-a folosit şi compozitorul: s-a străduit să redea cît mai fidel, în imagini coregrafice, conţinutul ideologic-emoţional al subiectului.

Montarea coregrafică a pornit de la principiul de bază al dramaturgiei muzicale, extinzînd metoda dezvoltării simfonismului asupra dezvoltării tematicii în dans.

Printr-o muncă sistematică şi entuziastă la care au participat toţi colaboratorii acestui spectacol, aducînd preţioase contribuţii pentru făurirea acestui spectacol nou, au fost create personaje vii, bine conturate; fiecărui personaj i s-a acordat o anumită gamă de mişcări (aşa cum în muzica aceasta se reflectă printr-un anume limbaj intonaţional), corespunzătoare propriilor sale caracteristici.

Dezvoltînd această idee, am vrea să remarcăm că cercul de mişcări pe care se fundamentează în general dansurile Paraşei este compus din atitudini coregrafice menite să exprime ceea ce este caracteristic portretului ei: gingăşia, lirismul cald, puritatea şi mai departe pasiunea sa, pentru Evghenie. Mişcările lente ca *arabescurile* sau *glisseurile* moi, apoi (pentru a nu lipsi acest portret şi de caracterul său naţional rus) pasul caracteristic dansului popular rus cu *plié-uri* la spate — toate acestea constituiesc elementele de bază care, apărînd succesiv şi într-o formă variată de-a lungul dansurilor Paraşei, îi subliniază profilul psihologic rus.

Dacă de exemplu în primul dans din actul II gestica Paraşei este liniştită, în cel de al doilea act (după declaraţia de dragoste), pe baza dezvoltării coregrafice, mişcările iniţiale se amplifică, prind tot mai multă viaţă.

Deosebit este cercul de mişcări al lui Evghenie (subliniind în primul rînd caracterul masculin al personajului). Construit în general pe mişcări avîntate *(arabesque larg*, sărituri mari, *jetté, saut de basque)*. Totuşi,

Gabriel Popescu (Evghenie) *şi Irinel Liciu* (Paraşa)

chiar în compoziția interioară a personajului — putem urmări creșterea și dezvoltarea acestui cîmp de mișcări, expresie a maturizării sentimentelor sale de dragoste, de revoltă sau de zbucium. De pildă în tabloul I — cînd Evghenie apare pentru prima oară — mișcările sale, oglindă a unor sentimente de abia înmugurite, sînt reținute, timide, pe cînd în actul III, în scena din Piața Senatului, aceeași gamă de mișcări se amplifică; de asemenea în scena în care Evghenie fuge prin oraș, regăsim aceeași temă de dans, de data aceasta întreruptă de groaza copitei calului ce-l amenință: Un tropot greoi și sonor / Asemeni bubuitului tunetului / Pe caldarîmul care se cutremura /...

Se știe că trăsăturile complexe ale omului, sentimentele și trăirile sale personale, se reflectă în subiect. Dar dacă în teatru sau chiar în operă subiectul se poate dezvolta nu numai prin intermediul acțiunii directe a eroilor respectivi, uneori, cum ar fi cazul în operă, printr-un monolog — în balet este necesar ca evenimentele să se desfășoare direct sub ochii spectatorului. De aceea baletul este considerat drept unul din genurile de artă scenică cu anume posibilități de exprimare, el neputînd folosi procedee de redare atît de puternice și directe cum ar fi cuvîntul. Mijlocul său specific de exprimare este dansul și pantomima. Totuși arta baletului, atît de poetică și de emoțională prin însăși esența sa, cuprinde în sine posibilități nesecate pentru prezentarea caracterelor și sentimentelor umane.

In baletul „Călărețul de Aramă", datorită forței de expresie a muzicii și priceperii maestrului de balet de a transpune conținutul muzicii în imagini coregrafice, au fost create tipuri vii, avînd fiecare psihologia lor proprie.

Desigur că Evghenie este acela care ocupă primul loc în balet, atît ca personaj cît și ca dezvoltare tematică, iar partea lui este cea mai importantă și dramatică. Acest rol, deosebit de complex, cere interpretului nu numai deplina stăpînire a mijloacelor tehnice ci și o desăvîrșită artă actoricească.

Afirmăm cu toată convingerea că Gabriel Popescu a realizat pe deplin rolul lui Evghenie, aceasta datorîndu-se atît conducerii artistice, care a acordat o importanță dominantă acestui personaj, cît și talentatului interpret care a reușit să întruchipeze cu o mare artă chipul acestui om zbuciumat.

Dacă avem unele rezerve față de prezentarea personajului în primele două acte — unde G. Popescu nu ni s-a părut suficient de reținut (aceasta ar fi putut ajuta la creșterea rolului în următoarele două acte), mai tîrziu — preocupat de gradația rolului — interpretul a reușit de minune să redea caracterul frămîntat al eroului, nebunia și — în sfîrșit — dezlegarea chinurilor sale sufletești: moartea.

In același rol — Gh. Cotovelea — tînăr dansator de talent — a studiat cu dragoste și seriozitate rolul lui Evghenie reușind, cu deosebire în primele două acte, acolo unde trebuie înfățișată trăsătura timidă, romantică, a eroului pușkinian.

Trebuie spus că ambii dansatori au avut de înfruntat probleme deosebit de complexe în compunerea acestui rol care necesită — în afară de cele ridicate mai sus — și o deosebită rezistență fizică, dansurile fiind construite pe figuri obositoare ca: *chainé*, multe *prize* etc.

In rolul Parașei, Irinel Liciu a intruchipat cu desăvîrșită măiestrie artistică chipul unei fete tinere, modeste, care trăiește într-un cerc de preocupări limitate la căminul și fericirea pe care o visează împreună cu Evghenie.

Și acest rol a cerut dansatoarelor rezolvarea interpretării multilaterale actoricești — înfățișarea Parașei trebuind să fie simplă și sinceră în exprimarea sentimentelor puternice pe care le trăiește. De altfel rolul este construit în așa fel încît solista are întotdeauna ceva de comunicat spectatorului din lumea sa interioară.

Marea sensibilitate creatoare a lui Irinel Liciu a imprimat acestui rol o nuanță poetică, plină de lirism și de autentic romantism.

Relevăm în special frumosul joc din actul II (tabloul IV), scena în care fetele dau în cărți și Parașei i se prevestește moartea. Irinei Liciu a trăit cu dramatism acest moment uzînd de o mimică emoționantă, în redarea trecerilor sufletești de la soare la umbră (prevestirea morții), apoi din nou — sub impulsul veseliei fetelor, — la zîmbet.

Foarte sugestive mijloace de expresie au fost folosite de aceeași interpretă în scena în care ea apare ca o viziune în mintea bolnavă a lui Evghenie. Străbate scena, aerian, plutind ca o nălucă în mintea iubitului ei, înnebunit de durere. Totuși nu sîntem de acord cu faptul că în acest dans mîinile lui Evghenie și ale Parașei se ating uneori, ceea ce tulbură această viziune care trebuie să fie imaterială.

In același rol Pușa Niculescu ne-a înfățișat o Parașă tînără, exuberantă, relevînd îndeosebi avîntul și vitalitatea acestei fete.

Trebuie să subliniem că atît Irinel Liciu cît și Pușa Niculescu au avut de susținut un rol foarte greu și din punct de vedere tehnic, deoarece principala desfășurare coregrafică din acest balet se concentrează în actul II, unde sînt adagio-uri lungi și grele, cu multe eforturi.

Nicolae Bazaca interpretînd rolul lui Petru a înțeles frumos linia personajului subliniind cu spontaneitate natura entuziastă, elanul de muncă și ideile îndrăznețe care animau pe acest mare țar conducător al Rusiei. Din păcate însă există unele momente de șarjă scenică unde dinamismul personajului apare forțat.

Un dans care se cuvine relevat ca un număr foarte reușit și spectaculos este dansul colombinei (P. Mihailova) și al arlechinului (I. Boitanciuc).

Integrat în balet ca un număr de divertisment, dansul îmbogățește prin genul și buna execuție, întreaga paletă coregrafică a acestui spectacol.

Rolul reginei balului a fost interpretat de Simona Ștefănescu, cu siguranță tehnică și cu un joc artistic expresiv.

In prietenele Parașei — Valentina Massini, Maria Bardizian și Gabriela Danovski au înfățișat cu grație figurile a trei fete jucăușe.

Relevăm în special jocul frumos și nuanțat al Valentinei Massini, care cu toate că nu susține un rol principal solistic, se dăruiește artistic în fiece moment al acțiunii, contribuind prin participarea sa la ridicarea valorii dansurilor de ansamblu.

Intr-un mod sugestiv a fost înfățișată și figura lui Pușkin de Ion Ipser.

Trecînd acum la dansurile de ansamblu trebuie să considerăm noile realizări ale corpului nostru de balet ca un succes. El și-a îmbogățit experiența prin însușirea unor elemente noi și prețioase. Problemele grele de tehnică sau de stil (ca de pildă în dansul rus sau în cel olandez) i-au dat prilejul de a-și mări posibilitățile artistice de exprimare. E interesant de știut că numai pentru dansul rus au fost făcute 160 de repetiții.

Muncind cu entuziasmul omului care făurește un lucru nou, corpul de balet se poate mîndri de a fi realizat un nou succes.

Reluînd problema stilului rus al unor dansuri am vrea să remarcăm că dacă unele din ele aveau un caracter vădit popular, ca de pildă dansul rus sau dansul mamei (executat de Magdalena Rădulescu), altele ca de exemplu hora fetelor, dansul celor trei fete vesele sau duetele Evghenie-Parașa — foloseau în prelucrare doar anumite elemente folclorice. Poate că felul în care interpreții și-au însușit stilul rus nu apare atît de evident spectatorului; pentru a face acest lucru mai bine înțeles am vrea să citățm doar hora fetelor, dans în care a fost nevoie de un studiu îndelungat pentru redarea caracterului popular rus.

In lumina acelorași considerente ne întrebăm în ce măsură conducerea artistică a reușit în unele dansuri să reprezinte spiritul și coloritul epocii. Rămîne o întrebare deschisă felul în care trebuiesc interpretate dansurile dinainte de revoluție. Nu putem fi de partea acelora care susțin că aceste dansuri trebuie să fie numai liniștite, deoarece credem că — chiar în condițiile asupririi feudale — poporul nu ocolea să-și manifeste

încrederea în viaţa şi în viitorul său. Pe de altă parte, considerînd că schimbările în folclor nu se petrec brusc, ci se transformă lent de-a lungul veacurilor, nu putem cere ca aceste noi elemente să apară rupte, izolate, de cele vechi, ci mai degrabă şlefuite, cu timpul, de către adevăratul lor creator, poporul.

De aceea credem că preocuparea de a rezolva stilul epocii în unele dansuri nu a fost pe deplin rezolvată, în sensul de a îmbina mişcările lente ale epocii exprimînd asuprirea feudală, cu mişcări vii, ritmice, caracteristice vitalităţii şi optimismului poporului rus.

Un merit deosebit revine şi artiştilor mimanţi cu care maestrul Smirnov a lucrat cu o deosebită pricepere acordînd fiecărui om o acţiune bine determinată, care lipsesc scenele de masă de obişnuitul lor convenţionalism (de exemplu scena din Piaţa Senatului).

Sub îndrumarea maestrului Smirnov, Silviu Bogdan, pictor scenograf, a realizat decorurile spectacolului unele într-adevăr măreţe ca de pildă feericul decor al Petrogradului scăldat în lumini, aşa cum apare el în visurile de viitor ale lui Petru cel Mare, sau năvălirea apelor furioase ale Nevei.

Montarea tehnică (Moroianu) şi tehnica de lumini (A. Binder) au contribuit să învingă cu succes toate greutăţile ridicate de un asemenea spectacol.

O altă colaborare preţioasă în munca de realizare artistică a acestei montări au adus-o creatoarele costumelor (Ofelia Tutoveanu şi Paula Brîncoveanu). Credem că realizatoarele costumelor au reuşit prin coloritul şi stilul lor să pună în valoare caracterele diferitelor personaje precum şi multe momente importante ale acţiunii.

In sfîrşit, un factor hotărîtor în reuşita unui spectacol este conducerea muzicală. Dirijorului unui spectacol de balet i se cer, în afară de însuşirile muzicale necesare oricărui dirijor, un deosebit simţ ritmic, posibilitatea de a putea urmări pe dansatorul solist — aşa cum dirijorul de operă urmăreşte pe cîntăreţul solist. El trebuie cu alte cuvinte, să aibă ştiinţa de a adapta, fără a contrazice cerinţele muzicale ale partiturii, mişcarea cea mai potrivită dansatorului solist, mişcare ce poate diferi de la un interpret la altul.

Tînărul muzician Robert Rosensteck s-a dovedit în acest spectacol — ca şi în alte spectacole anterioare pe care le-a condus — un dirijor înzestrat. Insuşindu-şi pe deplin o partitură extrem de dificilă pe care o dirijează în întregime pe dinafară, R. Rosensteck a adus o valoroasă contribuţie reuşitei acestui balet, fiind unul din susţinătorii lui principali. El a muncit intens cu orchestra operei pentru aprofundarea muzicii şi a reuşit să sublinieze din bogata partitură a muzicii lui Glier cu egală convingere, atît momentele de lirism, cît şi scenele dramatice.

Montarea baletului „Călăreţul de Aramă" la Bucureşti a pus maestrului Smirnov unele probleme noi. Subliniem că — spre deosebire de reprezentarea acestui balet în Uniunea Sovietică — în înscenarea din Bucureşti au apărut unele elemente noi, atît în dans cît şi în muzică, introduse potrivit concepţiei maestrului de balet.

La cererea acestuia, compozitorul Glier a scris uvertura baletului, care conţine temele lui Evghenie şi a Paraşei, tema călăreţului, a blestemului lui Evghenie. Cu ajutorul acestei uverturi spectatorul face cunoştinţă, de la început, cu principalele teme muzicale, familiarizîndu-se mai tîrziu cu ele, pe măsură ce apar.

De asemenea — a mai fost introdusă în scena inundaţiilor — tema călăreţului (inexistentă în versiunea iniţială), aceasta pentru a sublinia acuzaţia lui Evghenie împotriva Călăreţului de Aramă pe care-l socotea principalul vinovat al nenorocirilor sale.

Referitor la dansurile de caracter — acestea au primit o dezvoltare mai mare datorită talentaţilor noştri interpreţi (Valentina Massini, Lizzi Lind, Coca Juga, B. Petrof, G. Ranga, Măran).

★

Reprezentarea baletului „Călăreţul de Aramă pe scena Teatrului de Operă şi Balet s-a bucurat de o entuziastă primire din partea publicului bucureştean. In ultima vreme, spectatorii noştri s-au obişnuit să asiste la prezentarea pe scena acestui teatru la spectacole de o înaltă valoare artistică. Sîntem convinşi că succesele dobîndite cu prilejul montării acestui balet constituie pentru iubitorii acestui gen de artă scenică — compozitori, libretişti, pictori, scenografi, maeştri de balet şi dansatori — un imbold pentru a crea şi în viitor noi spectacole de balet — din repertoriul literaturii universale, sau lucrări originale romîneşti inspirate din lupta poporului nostru şi în special din contemporaneitate, din viaţa nouă ce se făureşte în Patria noastră.

Concertele artiştilor germani, oaspeţi ai ţării noastre

de J. V. PANDELESCU

Concertele date de către orchestra Filarmonică din Dresda, la Bucureşti, Iaşi, Cluj şi Timişoara, au constituit pentru muzicienii ca şi pentru amatorii de muzică din ţara noastră, un fericit prilej de a lua contact cu arta interpretativă a acestei formaţii simfonice de reputaţie mondială.

In decursul celor peste opt decenii de cînd fiinţează, orchestra Filarmonică din Dresda a ajuns la o mare şlefuire a mijloacelor de expresie. Ea se bucură de prestigiul de a fi avut, printre cei ce s-au succedat la pupitrul său dirijoral, pe un Hans Bülov şi Arthur Nikisch, pe Mengelberg şi Molinari, pe George Georgescu, Herbert Karajan şi încă alţi reprezentanţi de seamă ai baghetei. Ceaikovski însuşi şi Dvorak, mai tîrziu Richard Strauss, şi-au condus personal operele şi cu această formaţie ilustră au cîntat soliştii intraţi cu glorie în istoria muzicii ca Anton Rubinstein, Eugène Ysaye, Pablo de Sarasate, Serghei Rachmaninov, Feruccio Busoni, Pablo Casals, Fritz Kreisler, Eugène d'Albert etc. etc.

Orchestra a promovat totdeauna nu numai lucrările clasicilor muzicii germane dar şi creaţiile compozitorilor contemporani de valoare. Ea a întreprins lungi turnee de concerte atît în Europa cît şi în America, popularizînd pretutindeni muzica bună, pe care a prezentat-o la un înalt nivel de interpretare.

In rîndurile orchestrei figurează muzicieni vîrstnici şi tineri laolaltă — în chipul acesta perpetuindu-se tradiţiile de muncă artistică ce au făcut şi fac prestigiul acestei remarcabile instituţii de artă şi cultură.

Programele concertelor date la Ateneul R.P.R. au cuprins lucrări ce înfăţişează însăşi evoluţia muzicii germane de la Bach, Haydn, Mozart şi Beethoven, la Wagner, Brahms, Reger şi Richard Strauss.

Cu prilejul concertelor de la Ateneul R.P.R. însuşirile artistice şi stilul interpretativ al orchestrei s-au desprins în chip luminos. Artiştii instrumentişti au vădit nu numai o serioasă pregătire profesională dar — ceea ce socotim că reprezintă adevărata forţă a unei asemenea formaţii — o nobilă pasiune pentru munca pe care o împlinesc. Ei au apărut participanţi activi la toate realizările, dăruindu-şi forţa de muncă cu avînt şi cu convingere — minunat exemplu pentru toţi acei muzicieni din orchestre care, socotindu-se simpli funcţionari, împlinesc mai degrabă o muncă birocratică decît artistică.

Am rămas plăcut impresionați de acordajul perfect al instrumentelor, de calitatea sunetului pe partide, care funcționează ca un singur instrument, ca și de omogenitatea sonorității de ansamblu. O caracteristică

Prof. H. Bongartz dirijînd Filarmonica din Dresda la Ateneul R.P.R.

a orchestrei din Dresda o constituie spiritul tradițional, sobru, corect, ce domină toate interpretările ei. Orchestra păstrează totdeauna cu rigurozitate timpii, respectă gradațiile de intensitate cît și toate celelalte nuanțe indicate în partitură și, alături de dirijor, nu își îngăduie fantezii interpretative care, în majoritatea cazurilor, sînt de natură să denatureze textul muzical, intențiile compozitorului. Fiecare lucrare a fost redată cu observarea tuturor caracteristicilor sale — de unde conturarea unor imagini dintre cele mai juste atît ale lucrărilor cît și ale compozitorilor prezentați.

In Preludiul și Fuga în mi bemol de Bach au fost redate — dincolo de puritatea melodiei și măiestria polifoniei ca și a similitudinilor de sonoritate cu registrele orgii (pentru care a fost inițial concepută lucrarea) precum și dincolo de stilul auster al lui Bach — elementele de profundă umanitate, de viață luminoasă ce stau la baza acestei opere. Este meritul, neîndoios, și al dirijorului Heinz Bongartz, laureat al Premiului Național, care stăpînind mijloace componistice de bogate resurse expresive a transcris lucrarea pentru orchestra mare.

In Simfonia concertantă de Haydn — singura lucrare de acest gen din întreaga creație a compozitorului — am avut posibilitatea de a pătrunde conținutul bogat al acestei lucrări clasice, datorită unei execuții excepțional de îngrijite. Grupul „concertino" a strălucit prin muzicalitatea și tonul cald al concertmaestrului Ferdinand Baumbach (vioara I), claritatea și suavitatea cu care a cîntat oboistul Heinz Butowski, puritatea și frumusețea expresivă a sunetului violoncelistului Iahn Horst, ce părea să cînte la o vioară, egalitatea și catifelajul tonului emis de fagotistul Helmut Radatz. Aceste calități deosebite ale soliștilor s-au evidențiat în replicele precise și vivace date restului orchestrei. Muzicienii s-au contopit într-un tot armonios cînd au cîntat laolaltă cu orchestra, concurînd la exprimarea luminoasă a conținutului simfoniei.

Simfonia I-a de Brahms așteptată cu mult interes de către mulți dintre ascultătorii noștri a fost redată de dirijorul Bongartz în spiritul concepției interpretative clasice ce stăruie în mijlocul acestei formații artistice: păstrarea justă a timpilor și a tuturor nuanțelor, de unde restituirea integrală a unei opere care nu îngăduie — poate tot atît cît și o simfonie de Beethoven — nici o abatere de la linia unei interpretări, stabilite de-a lungul deceniilor și care se sprijină pe indicațiile date însuși de compozitor. Dirijorul Bongartz a creat cu mijloace precise, directe și sobre o remarcabilă tensiune emoțională în primele două părți, tensiune pe care a rezolvat-o cu energie biruitoare în finalul triumfător al lucrării.

Seriozitatea, sobrietatea interpretativă aveam să le regăsim și în Simfonia clasică de Prokofiev redată în acel stil de mare puritate în care a fost concepută — după expresia lui Prokofiev „așa cum ar fi compus-o Haydn dacă ar fi trăit în zilele noastre"; și am regăsit-o de asemenea în Tilleulenspiegel unde spiritualitatea și sarcasmul ghidușului legendar au apărut cu atît mai luminoase cu cît, spre deosebire de atîtea alte prezentări cunoscute, în care sonoritățile de detaliu erau sacrificate, de data aceasta ele au fost redate cu o mare claritate pînă în cele mai mici amănunte. Uverturile „Egmont" și „Leonora nr. 3" de Beethoven au fost redate cu o puternică evidențiere a caracterului lor eroic și revoluționar. In dinamica execuției lor sînt de subliniat crescendo-urile deosebit de expresive realizate printr-o concentrare viguroasă a tuturor forțelor orchestrei. Insușirile formației în genere și a unor șefi de pupitre în particular, au fost frumos puse în valoare cu deosebire în Variațiile scrise de Reger pe cunoscuta temă din Sonata în la major pentru pian de Mozart. S-au evidențiat, prin căldura expresivă a tonului, oboiul și bas-clarinetul în enunțarea temei, viorile prime prin mijlocirea cărora tema melodioasă s-a revărsat (în variația a doua) ca un unitar șuvoi sonor, cornii cu cîntul lor eufonic și trompetele puternice, în variația IV-a, ce îmbracă aspectul unei chemări de vînătoare. Spre sfîrșit printr-o conjugare a tuturor forțelor a fost realizat în chip deosebit de pregnant dramaticul conținut al ultimei variațiuni culminînd cu magistrala execuție a Fugii finale. A fost una din lucrările de greutate prezentate. Cu prilejul fiecărui concert orchestra și dirijorul au răspuns entuziastelor și nepotolitelor ovații ale ascultătorilor noștri interpretînd, în supliment, uverturile la operele Tannhäuser și „Maeștrii cîntăreți" de Wagner.

Concertele date de orchestra Filarmonică din Dresda s-au întipărit adînc în amintirea tuturor celor ce au asistat la ele — pilde vii de meșteșug superior, de disciplină și de dăruire integrală pe tărîmul artei.

★

La scurt interval după concertele Filarmonicii din Dresda, am avut vizita grupului soliștilor din R. D.

Pianista Eva Ander

Violoncelistul Ferdinand Danyi (cu orchestra Filarmonicii de Stat)

Mezzo-soprana Eva Fleischer (în planul doi dirijorul Alfred Alessandrescu)

Germană care s-au produs la Ateneul R.P.R., în recitaluri, precum și la concertul simfonic al Filarmonicii de Stat dirijat de maestrul emerit al artei, Alfred Alessandrescu.

Pianista Eva Ander a interpretat în cadrul recitalului său Variațiunile în do major de Mozart, Sonata op. 27 nr. 1, în mi bemol major de Beethoven, Sonatina patetică (în primă audiție) de Thilmann și mai multe piese de Musorgski și de Debussy. Atît la recital cît și cu prilejul concertului simfonic menționat, cînd a cîntat Concertul al IV-lea de Beethoven, interpreta a dovedit că stăpînește o bună tehnică pianistică. Tușeul său este ales și în pasajele de bravură a cîntat cu distincție.

In Beethoven însă, am așteptat ca pianista — trecînd dincolo de execuția propriu-zisă — să adîncească gîndirea marelui compozitor și însușindu-și-o să o transmită ascultătorilor în chip cît mai convingător. Am fi dorit, de asemenea, ca în piesele de Musorgski, pianista să se apropie mai mult de spiritul muzicii ruse, de realismul din „Gopak" de pildă, redînd acest dans popular prin tot ce are el mai caracteristic ca dinamism, ca vitalitate.

Violoncelistul Ferdinand Danyi a susținut un recital al cărui program, de un deosebit interes artistic, a cuprins piese clasice de Giuseppe Valentini (Sonata nr. 10 în mi major), Bach (Sonata pentru cello solo), Kodaly (Sonata pentru cello solo), lucrări care cer din partea interpretului o stăpînire deplină a mijloacelor tehnice de expresie și o pătrundere — cu deosebire în cazul muzicii lui Bach — de adîncime, a concepției compozitorilor respectivi.

Deși sub raportul tehnicii propriu-zise, Ferdinand Danyi a avut de-a lungul recitalului și anumite scăderi, el a realizat momente frumoase în sonata de Valentini, unde a apărut concentrat și în sonata de Kodaly. Fără a dispune de un ton mare, interpretul a realizat adesea cu succes atît pasajele de virtuozitate din Sonata de Kodaly, cît și spiritul popular ce însuflețește această frumoasă dar dificilă piesă de concert. (Se știe că valorosul compozitor maghiar a stăpînit în virtuos violoncelul).

In concertul pentru violoncel și orchestră de Schumann, interpretul a reușit să dezvăluie dramatismul din prima parte a lucrării, poezia și reveria părții mijlocii ca și tumultuoasa viață din final, din păcate la un nivel artistic inegal.

S-a bucurat de o caldă prețuire din partea tuturor ascultătorilor talentata cîntăreață de lieduri Eva Fleischer. Fără a avea o voce mare, dar justă, clară și — ceea ce socotim deosebit de important — omogenă și egală în culoare pe toată întinderea, Eva Fleischer a folosit aceste frumoase însușiri cu multă artă exprimînd cu sinceră emoție larga gamă a sentimentelor aflate în lucrări atît de diverse ca stil și concepție cum sînt liedurile de Schumann (ciclul „Dragoste și viață de femeie"), Brahms („Cîntece țigănești"), Musorgski („Cîntecele și dansurile morții), Hugo Wolf. Interiorizată și profundă în „De cînd l-am văzut", dramatică în „Prima durere", pasionată în „Nu pot înțelege" și în „La pieptul meu" de Schumann, Eva Fleischer a mobilizat toate simpatiile. Cîntăreața a dat o interpretare adînc realistă liedurilor de Musorgski, dovedind o mare înțelegere față de arta profund umană a marelui compozitor rus. Ea a redat dansul „Trepak" într-un chip frămîntat, cu o puternică plasticitate a expresiei tabloul cunoscut sub numele de „Conducătorul de oști" și cu durere „Cîntecul de leagăn al morții". In „Cîntece țigănești" de Brahms, Eva Fleischer a adus accente de mare vioiciune, iar în „Casa șoriceilor" de Hugo Wolf, umor, vervă, spirit.

Cîntăreața a fost sprijinită de tînărul pianist Günther Kotz, artist desăvîrșit, care a avut în permanență participarea nu a unui simplu acompaniator ci aceea a unui interpret subtil, muzical și sensibil.

Concertele date de Filarmonica din Dresda și de soliștii germani au adus o contribuție frumoasă la cimentarea, pe calea artei, a legăturilor de prietenie dintre țara noastră și R. D. Germană.

Concertul dat de orchestra simfonică Radio sub conducerea dirijorului cehoslovac Bretislav Bakala

de ION PROCA

În șirul schimburilor artistice și culturale tot mai frecvente dintre țara noastră și țările prietene, s-a înscris și turneul întreprins de șeful de orchestră Bretislav Bakala, artist emerit, dirijor al orchestrei simfonice a radiodifuziunii din Brno — Republica Cehoslovacă.

Bakala este unul dintre continuatorii direcți ai celor mai bune tradiții ale școlii muzicale clasice a țării sale. Născut în Moravia (1897) el a studiat muzica la Conservatorul din Brno ca elev al ilustrului compozitor Leos Janaček. La această școală, Bretislav Bakala a frecventat secția de compoziție și de asemenea ciasa de orgă pe care le-a absolvit cu succes.

După ce a ocupat timp de un an funcția de organist al Catedralei din Philadelfia, Bakala se întoarce în țară, contribuind d-a lungul anilor într-o largă măsură, în diferite domenii, la propășirea muzicii patriei sale. Astfel, între anii 1929—31 el acționează în calitate de dirijor la opera „Janacek" din Brno. In 1936 el conduce și îndrumează munca „Asociației corale a învățătorilor din Moravia" care susține o intensă acțiune de propagare, în masele largi populare, a muzicii corale naționale. Trebuie să menționăm, de asemenea, munca rodnică dusă de distinsul oaspete care ne-a vizitat țara, în calitate de dirijor al orchestrei radiodifuziunii din Brno, ca activist în cadrul Comitetului Compozitorilor Moravi și ca membru al Societății „Janacek".

Bretislav Bakala este un neobosit propagator al culturii muzicale a poporului său și peste hotarele patriei. El a întreprins turnee de concerte în Uniunea Sovietică pe care a vizitat-o încă din anul 1937 și în Danemarca (1947).

Pentru meritele sale artistice, dirijorului i s-a acordat „Premiul de eliberare al orașului Brno" și distincția de „artist emerit".

In Capitala țării noastre Bakala a prezentat un program care a reunit trei lucrări: Simfonia a V-a „Din lumea nouă" de Dvorak (1851—1904) ce și-a cucerit de mult prețuirea iubitorilor de muzică de pretutindeni, poemul simfonic descriptiv „In munții Tatra" de compozitorul Viteszlav Novak (1870—1948) și Rapsodia simfonică „Taras Bulba" de Janacek (1854—1928) care este și ea bine cunoscută publicului nostru.

Ceea ce a impresionat din primul moment colectivul Orchestrei Simfonice Radio a fost minuțiozitatea cu care lucrează maestrul.

Simțul său pedagogic s-a relevat la fiecare repetiție mai cu seamă în munca de pregătire a rapsodiei „Taras Bulba" și a poemului simfonic „In munții Tatra", lucrări care prin orchestrația lor plină de colorit, atît de bogată în nuanțe expresive, cereau o atenție și o aprofundare mare din partea orchestrei.

Poate că urmărit de această grijă, dirijorul nu a insistat prea mult asupra simfoniei lui Dvorak, minunata capodoperă a muzicii naționale cehe și în același timp una din cele mai izbutite creații de acest gen din întreaga lietratură muzicală, din care pricină ea a apărut pe alocuri neîncheqată. Lucrul a fost mai vizibil în partea a doua. Fraza muzicală nu a avut aici acea respirație largă, care ar fi relevat și mai convingător tonul ei evocator, de o poezie atît de fermecătoare.

Dacă în partea a doua gestica maestrului ni s-a părut pe alocuri oarecum inexpresivă, neîncărcată de tensiunea interioară pe care trebuie să o redea mișcarea dirijorală cînd conduce o frază cursivă, în ultimele două părți ale simfoniei nervozitatea ce se vădește în tehnica dirijorală a lui Bretislav Bakala a dinamizat puternic orchestra.

In angrenajul dezvoltării simfonice tematica viguroasă, cu vădite trăsături slave, a apărut întotdeauna plină de prospețime, de acea dragoste de viață care constituie însăși esența creației lui Smetana și Dvorak, întemeietorii școlii muzicale naționale cehe.

Poemul simfonic „In munții Tatra" pe care l-am ascultat în continuarea concertului, este fără îndoială o foarte izbutită lucrare descriptivă. Autorul ei, compozitorul Viteszlav Novac, decedat acum cîțiva ani a dus o rodnică activitate creatoare.

Patriot devotat, Novac s-a inspirat în lucrările lui din faptele eroice înscrise în istoria glorioasă a țării sale ca și din măreția impunătoare și splendoarea naturii patriei pe care o iubea nespus de mult.

Pentru o cît mai lesnicioasă înțelegere a intențiilor sale creatoare, autorul poemului simfonic „In munții Tatra" a scris un comentariu literar ce exprimă într-o formă concisă însăși evoluția și sensul muzicii.

De la atmosfera de liniște apăsătoare redată la început, se trece în mod treptat spre o parte plină de efervescență sonoră: pacea naturii a fost zdruncinată de apariția fulgerelor și trăsnetelor, a unei furtuni groaznice. Dar furia ei năvalnică este înfruntată de stîncile de granit ale munților Tatra. In curînd razele îmbietoare ale soarelui apar din nou scăldînd pămîntul. Liniștea se așterne iarăși, mai tăcută, în timp ce se aud clopote de vecernie; noaptea îmbracă în umbra ei mărețul peisaj care se afundă în negurile străbătute numai de lumina licărindă a miilor de stele.

De-a lungul paginilor acestui poem simfonic atît de sugestiv, maestrul Bakala a modelat cu o deosebită pricepere aliajul sonor al orchestrei simfonice dîndu-i felurite reliefuri și întreaga gamă dinamică cerută de întruchiparea rodului fanteziei creatoare a autorului.

Calitățile interpretative ale dirijorului Bretislav Bakala s-au vădit în toată amploarea lor în interpretarea rapsodiei simfonice „Taras Bulba". Trebuie să remarcăm de altfel faptul că el este considerat în țara vecină și prietenă drept unul dintre cei mai profunzi cunoscători ai creației compozitorului Janacek, care i-a fost profesor.

După cum se știe această lucrare inspirată din romanul marelui scriitor rus Gogol, cuprinde trei epi-

Dirijorul Br. Bakala în mijlocul Orchestrei Radio

soade: „Moartea lui Andrei", „Moartea lui Ostap" și „Moartea lui Taras Bulba".

Străbătute de un dramatism încordat ce-și trage seva din faptele zugrăvite de Gogol, cele trei părți ale lucrării impresionează prin excepționala forță de sugestie a tuturor elementelor muzicale: temele, armoniile, coloritul orchestral, etc. Interpretarea dirijorului Bakala a scos foarte pregnant în evidență gradația fiecărui episod în parte, fără ca sunetul culminant al ultimului tablou „Moartea lui Taras Bulba" să apară adumbrit de cele anterioare, aproape la fel de impresionante.

Confruntarea imaginilor contrastante care se succed uneori cu repeziciune în această lucrare, confruntarea nuanțelor și a timbrelor instrumentale, au fost atît de bine realizate de dirijor, încît au pus în lumină pe deplin firul desfășurării faptelor ce stau la temelia acestei rapsodii simfonice care și-a cucerit un loc de frunte în programele concertelor.

Un concert simfonic de muzică bulgară

de MIHAI RĂDULESCU

Realizările țărilor de democrație populară în domeniul muzicii găsesc la noi un ecou tot mai puternic, ce se datorește atît valorii lor artistice cît și strînsei legături de destine istorice și de năzuințe care ne unește cu popoarele vecine și prietene. In toate aceste țări, dezvoltarea unei muzici profesionale cu caracter național este, ca și la noi, de dată relativ recentă.

Abia către sfîrșitul secolului trecut, folclorul bogat al acestor popoare și-a făcut drum către formele mari ale muzicii vocale și simfonice, datorită îndeosebi exemplului neprețuit al școlii naționale clasice ruse. Chiar dacă într-unele regiuni sau orașe ale acestor țări exista încă de multă vreme o viață muzicală intensă, ca de pildă la Praga sau la Budapesta, ea era cu totul aservită unei muzici străine — în speță muzicii germane — după cum și din punct de vedere politic, țările respective erau înfeudate monarhiei habsburgice.

Pentru aceste țări, apariția unor compozitori naționali ca Smetana, Dvorak, Kodaly sau Bartok, a constituit un preludiu al descătușării pe plan politic și artistic care avea să vină.

In alte țări, ca cele din Balcani, unde jugul turcesc prelungise peste măsură obscurantismul și înapoierea medievală a stării lor sociale și culturale, nici nu se putea vorbi pînă acum 80 de ani de o viață muzicală alta decît aceea a cîntecului și jocului popular, păstrat și dus mai departe în ciuda tuturor asupririlor.

Așa s-a întîmplat cu țara noastră și la fel cu vecinii noștri de la sud, bulgarii. Pentru ei ca și pentru noi, înființarea unor școli muzicale naționale după pilda lui Glinka, a „grupului celor cinci" și a lui Ceaikovski, n-a însemnat numai un reviriment, ci a constituit un adevărat act de naștere al muzicii culte. Inceputul a fost greu, înaintașii muzicii acestor popoare trebuind să clădească totul din temelii. Pe lîngă dificultățile inerente unei asemenea misiuni, ei au avut de luptat și cu neînțelegerea, indiferența sau chiar ostilitatea fățișă a regimurilor burghezo-capitaliste.

O dată cu instaurarea regimului de democrație populară, această stare de lucruri s-a schimbat din rădăcini. Propășirea unei vieți artistice bogate, sănătoase și autentice este astăzi în toate aceste țări una dintre principalele preocupări. Datorită sprijinului moral și material precum și exemplului prețios al artei sovietice, muzica țărilor de democrație populară a luat din acești ultimi zece ani un avînt necunoscut mai înainte.

Cunoașterea muzicii din țările vecine și prietene este, atît pentru muzicienii noștri cît și pentru publicul iubitor de muzică, un prilej de desfătare artistică și în același timp de rodnice constatări și reflexii.

Asemenea prilejuri sînt tot mai frecvente în ultima vreme, sub toate formele: vizite de soliști, dirijori, ansambluri de muzică de cameră și chiar orchestre mari, programarea de lucrări ale compozitorilor din țările vecine la concerte, recitaluri sau în emisiunile radiofonice.

Astfel, în decurs de numai două săptămîni a avut loc la Radio un ciclu de emisiuni destinate muzicii albaneze (între 21 și 28 noiembrie) care au familiarizat publicul românesc cu variatele aspecte ale acestei muzici atît de caracteristice — de la cîntecele populare pînă la lucrările simfonice; eminentul pianist polon Wladyslaw Kedra ne-a vizitat țara, dînd un recital (21 noiembrie) și executînd împreună cu orchestra Filarmonică concertul în fa minor de Chopin; iar Filarmonica de Stat din București a consacrat concertul său simfonic din zilele de sîmbătă 4 și duminică 5 decembrie unui festival de muzică bulgară.

Ne vom opri asupra acestei ultime manifestări, în cadrul căreia orchestra Filarmonica și dirijorul Mircea Basarab au adus o însemnată contribuție la popularizarea muzicii vecinilor noștri.

A fost foarte judicioasă alcătuirea programului Filarmonicii, în cadrul căruia am aflat două lucrări ale compozitorului Pancio Vladigherov. Rolul pe care l-a jucat acest muzician în evoluția muzicii bulgare este considerabil și se aseamănă din multe puncte de vedere cu cel al lui George Enescu în muzica românească. Pianist, dirijor și compozitor, el a desfășurat și o vastă activitate pedagogică, formînd și îndrumînd mai multe generații de muzicieni bulgari. Compozițiile sale au închegat cu măiestrie bogatul material al folclorului bulgar în tiparele ample ale concertului, suitei, rapsodiei, baletului, punînd bazele stilului orchestral bulgar.

Vigoarea și autenticitatea inspirației, limpezimea formei, ingeniozitatea orchestrației, au asigurat acestor lucrări un loc de seamă în repertoriul universal făcînd cunoscută muzica bulgară și dincolo de hotare. Pancio Vladigherov a fost distins cu titlul de Artist al Poporului din R. P. Bulgaria și cu cel de laureat al Premiului Dimitrov. Prieten devotat al țării noastre, el ne-a vizitat în repetate rînduri, dîndu-ne prilejul să-l ascultăm ca solist al concertelor sale pentru pian și orchestră.

„Improvizația și Toccata" cu care a început concertul este o compoziție deosebit de inspirată și de interesantă. Autorul și-a amintit aci de formele muzicii preclasice, mînuindu-le însă cu mare suplețe și adaptîndu-le unui conținut expresiv cu totul nou, legat de tematica populară a lucrării. Execuția Filarmonicii noastre a izbutit să redea atmosfera caldă, poetică a „Improvizației" lente, care se desfășoară în volute largi, cu inflexiuni orientale, pline de farmec. Corzile au cîntat cu multă căldură și au creat climatul nostalgic, visător, caracteristic acestei părți. Frumos s-a realizat crescendo-ul ce duce către partea mediană a mișcării, în care temele ei se împletesc polifonic.

Mircea Basarab a dat acestei „Improvizații" linia flexibilă șerpuitoare, pe care o cere curgerea ei liberă și meșteșugită în același timp. Ar fi fost poate de dorit un dozaj mai just al începutului, pentru ca harpa, celesta și coardele care acompaniază solo-ul de oboi să alcătuiască un fundal mai șoptit, mai estompat și solistul care expune prima temă a piesei să nu fie obligat să recurgă la un ton întrucîtva forțat, aspru.

Impresionantă a fost trecerea la a doua parte a piesei — o Toccată plină de vivacitate, cu un pronunțat

caracter ritmic şi dansant. Orchestra a atacat precis, energic, motivul ritmic ce alcătuieşte canavaua întregii mişcări. Bateria, harpa, pianul şi glockenspiel-ul au avut un rol important în menţinerea strictă şi îndîrjită a acestui bas obstinat. Expresiv şi cald a sunat la viori, melodia din secţiunea centrală care aduce un moment de odihnă şi contrast. Finalul, executat larg, generos, cu un rallentando plin de efect şi în acelaşi timp cu o sonoritate din ce în ce mai intensă, a încheiat în chip strălucit această primă audiţie a „Improvizaţiei şi Toccatei" de Pancio Vladigherov.

Nu a fost o întîmplare faptul că în programul concertului Filarmonicii, numele lui Vladigherov e învecinat cu cel al contemporanului şi prietenului său, Petco Stainov. Străduinţile acestor doi compozitori au mers paralel către crearea unei muzici simfonice naţionale bulgare. Născut în anul 1890, orb de la vîrsta de 15 ani, Petco Stainov a ajuns datorită talentului, puterii sale de muncă şi seriozităţii de concepţii, unul din reprezentanţii de frunte ai şcolii muzicale bulgare. Alături de numeroase coruri, suite, poeme simfonice, Stainov a scris primele două simfonii bulgare.

Poemul simfonic „Trackia", executat de orchestra Filarmonică, a fost scris în anul 1938 şi redă un şir de imagini din patria compozitorului. Partea introductivă, care marchează ritmul de geampara şi anunţă pe scurt un motiv oriental, a fost intonată cu sonoritate scăzută, într-o atmosferă oarecum misterioasă, redînd în chip sugestiv imaginea Bulgariei milenare.

Atmosfera statică, obsedantă, a fost subliniată prin calmul încremenit al acordurilor lungi, greoaie şi prin loviturile repetate, necruţătoare ale timpanului, care a avut o importantă contribuţie la reuşita acestei introduceri. Dezvoltarea amplă a poemului a fost executată cu vigoare, iar în momentele lirice s-au desprins foarte frumos sonorităţile vibrante şi calde ale fagoţilor şi clarinetului bas, precum şi un solo de corn englez deosebit de evocator.

Cu atît mai pregnant s-a reliefat apoi tema principală a lucrării, scandată puternic de instrumentele de coarde într-un fortissimo impresionant, masiv şi compact corespunzînd caracterului arhaic şi apăsat al melodiei.

O revelaţie pentru publicul nostru a constituit-o execuţia în prima audiţie a introducerii şi dansurilor din opera „Momcil" de Liubomir Pipcov. Născut în anul 1904 şi fiu al unuia dintre înaintaşii muzicii bulgare, Liubomir Pipcov a dus mai departe începuturile lui G. Atanasoff în domeniul operei bulgare, scriind operele „Nouă, fraţi ai Ianinei" şi „Momcil", alături de lucrări simfonice, corale şi de cameră. Progresist militant, Pipcov şi-a legat creaţia de luptele şi izbînzile clasei muncitoare. El ocupă în prezent un loc de seamă în viaţa culturală a ţării sale, fiind directorul Operei din Sofia şi profesor de compoziţie la Academia de Muzică.

Opera „Momcil" a fost reprezentată pentru prima oară în anul 1948, compozitorul fiind distins pentru această lucrare cu Premiul Dimitrov. Pilduitoare pentru orientarea nouă a muzicii din republica vecină şi prietenă, opera „Momcil" este legată de viaţa poporului bulgar nu numai prin materialul tematic popular, ci şi prin conţinutul său de idei şi sentimente, prin natura conflictului dramatic în jurul căruia este construită. Acţiunea operei se petrece în veacul al XIV-lea şi înfăţişează lupta eroică a tînărului ţăran iobag Momcil, haiduc ce porneşte în fruntea unei armate de ţărani fugari, împotriva stăpînirii străine şi jugului feudal al boierimii.

Introducerea rezumă desfăşurarea muzicală a primului act al operei. Dirijorul şi orchestra au scos în evidenţă în mod foarte convingător şi emoţionant dramatismul acestui preludiu orchestral, accentele sale sumbre şi patetice, sfîşietoare uneori, alternanţa contrastantă între momentele vijelioase şi cele lirice, precum şi suflul eroic ce îl străbate. Interpretarea celor două dansuri populare ce au urmat — o horă şi o raceniţă (joc bulgar specific în şapte timpi) a redat cu plasticitate îmbinarea dintre ritmurile vioaie, coloritul pitoresc, uşor arhaic, al dansurilor şi chemările bărbăteşti de luptă cu care se împletesc. In faţa ascultătorilor s-a înfiripat astfel o imagine vie şi concretă a ţărănimii bulgare din acele timpuri depărtate, cînd păstrarea tradiţiilor naţionale mergea mînă în mînă cu lupta împotriva tiraniei feudale şi străine.

Programul a continuat cu un Concertino pentru flaut şi orchestră datorit unuia dintre compozitorii bulgari mai tineri: Paraschiv Hadjiev (născut în 1912). Elev al lui Pancio Vladigherov, Hadjiev şi-a însuşit măiestria componistică de la profesorul său. Numit la rîndul său profesor de armonie la Academia de Muzică din Sofia, Paraschiv Hadjiev a desfăşurat o vastă activitate creatoare în domeniul muzicii simfonice şi de cameră.

Maestrul Vasile Jianu, artist emerit al R.P.R. şi laureat al Premiului de Stat, a dat o magistrală interpretare acestui Concertino caracteristic pentru stilul lui Hadjiev, caracterizat printr-o tematică ingenioasă, de inspiraţie proprie dar bazată pe melosul popular bulgar, în forme clare, echilibrate şi armonioase.

Prima mişcare, sprintenă, graţioasă, a fost cîntată cu un elan juvenil, cu multă strălucire, frazarea limpede şi netă a solistului fiind susţinută de acompaniamentul precis şi fidel al orchestrei. In partea a doua — un Andante liric, pastoral — V. Jianu a atins culmi de expresivitate şi de poezie, redînd cu incomparabilă sensibilitate şi fineţe melodia lină, nostalgică şi evocatoare, în timp ce orchestra intona în surdină un acompaniament discret, cu armonii subtile şi sugestive.

Finalul a prilejuit solistului şi orchestrei o izbucnire de exuberanţă şi vervă sclipitoare, care a creat o ambianţă de cuceritor şi tineresc optimism.

Concertul s-a încheiat cu o lucrare celebră, bine cunoscută publicului nostru: Rapsodia bulgară de Pancio Vladigherov. Ca şi Rapsodiile romîne ale lui George Enescu, Rapsodia bulgară înmănunchează un şir de melodii de jocuri şi cîntece populare dintre cele mai frumoase şi caracteristice, dîndu-le un deosebit relief prin succesiunea lor contrastantă, printr-o construcţie echilibrată a întregului, prin orchestraţia măiestrită, savanta combinare a timbrelor şi dozarea sonorităţilor. Intr-o compoziţie de acest fel, interpretarea are o importanţă capitală şi putem spune că atît dirijorul cît şi orchestra au fost la înălţimea exigenţelor piesei. Mircea Basarab a intuit just specificul melodiilor bulgare — ritmica, accentele, expresia, frazarea —, redîndu-le sensul expresiv plin de un farmec pitoresc. In al doilea rînd, el a ştiut să urmărească prin diversitatea de ritmuri şi melodii, linia de ansamblu, unitatea adîncă a compoziţiei, izbutind să evite primejdia unei prezentări îmbucătăţite, fragmentare.

Concertele pianistului polonez Wladyslaw Kedra

de A. HOFFMAN

Polonia nouă, de astăzi, patria lui Chopin, se mîndreşte cu o şcoală pianistică întemeiată pe glorioase şi îndelungi tradiţii. Această şcoală are trăsături individuale puternic conturate care, reflectate pe planul personalităţii proprii a diferiţilor ei reprezentanţi, face ca fiecare vizită a unui pianist polonez, să stîrnească un interes viu printre iubitorii de muzică din alte ţări.

Dacă în anii trecuţi noi am putut cunoaşte pianistica poloneză îndeosebi prin mijlocirea tinerelor talente, concertele lui Wladyslaw Kedra, artist instrumentist matur, stăpîn pe mijloacele artei sale, ne-au întregit imaginea formată anterior. Avînd un renume internaţional recunoscut (a concertat în Uniunea Sovietică, Elveţia, Jugoslavia, Austria, Republica Cehoslovacă, R.D. Germană), Kedra reprezintă cu cinste muzica poloneză şi chiar dacă pe alocuri nu sînt totdeauna de acord cu concepţia sa, ascultătorii recunosc în el un concertist format, demn de multă preţuire.

Ceea ce te impresionează înainte de toate la Kedra, este tehnica sa, uşurinţa cu care el cîntă la pian, abordînd fără efort evident cele mai diferite lucrări. Pianistul polonez şi-a făurit, prin ani de studii îndelungate în care timp a avut desigur şi sprijinul unei facilităţi native — mijloace instrumentale care îi permit să parcurgă uşor, pasaje încărcate de dificultăţi. In repertoriul pe care şi-l alege Kedra caută se pare să pătrundă cît mai variate aspecte ale literaturii pianistice din diferite epoci. Preocuparea aceasta de a înfrunta mereu primejdii noi, este pozitivă şi poate constitui o pildă pentru cei ce năzuiesc spre o cît mai deplină cunoaştere a specificului instrumentului, dar ea nu trebuie însă să ducă la o rupere de conţinutul uman adînc al muzicii interpretate.

Wladyslaw Kedra are o rar întîlnită tehnică a încheieturii mîinii (poignet), unită cu o mare supleţe a palmei şi cu o independenţă dusă la un grad înalt a fiecărui deget în parte. Combinînd aceste însuşiri el obţine o varietate de nuanţe avînd ca rezultat crearea de culori sonore adesea fermecătoare. E drept însă că acestea merg mai mult de la forte în jos. In adevăr, Kedra are în cîntatul lui un anumit prag sonor corespunzînd unui prag emoţional, peste care nu trece aproape niciodată; de aceea el dă pe alocuri impresia unei detaşări de impulsul creator care a dat naştere piesei muzicale respective. Cînd acest prag este depăşit, pianistul are realizări artistice complete. Ne referim de pildă la piesa „Malaguena" de compozitorul Ernesto Lemona, în interpretarea căreia Kedra a obţinut cele mai mari succese, nu atît, cum s-ar părea la prima vedere, din pricina caracterului briant al muzicii, ci prin aceea că, desfăşurînd de-a lungul variaţiilor, motivul melodic obstinat caracteristic dansului spaniol el a realizat o impresionantă creştere dinamică şi a comunicat ascultătorilor conţinutul muzicii cu multă forţă de convingere. Pianistul polonez şi-a dat de altfel seama de reuşita sa în redarea acestei lucrări, pe care a cîntat-o, ca „bis", se pare, fără excepţie, în toate concertele date la noi în ţară. E drept că ascultînd pe Kedra interpretînd „Malaguena", publicul şi-a putut pune întrebarea: de ce nu se dăruieşte pianistul cu tot atîta pasiune de-a lungul întregului său concert, de ce nu întrebuinţează tot timpul întreaga gamă de sonorităţi pe care o stăpîneşte şi pe care, cu economie parcă, o limitează în majoritatea cazurilor la o sferă mult mai redusă?

Personalitatea artistică a lui Kedra ni s-a relevat mai cu seamă cu prilejul recitalului dat în sala Ateneului R.P.R. în seara zilei de 21 noiembrie, cînd a interpretat un program cu adevărat impresionant prin amploare şi dificultate, demonstrînd întinderea cunoştinţelor sale muzicale şi tehnice.

In redarea muzicii lui Bach şi Gluck, am apreciat mult noblеţea cu care pianistul polonez ştie să realizeze linia melodică a cantilenelor clasice, evitînd orice patos exagerat şi respectînd puritatea sentimentului. In melodia de Gluck — Sgambati mai cu seamă. Kedra a arătat o remarcabilă ştiinţă a valorificării raportului, uneori atît de greu de realizat, dintre primul plan melodic, şi ţesătura acompaniamentului. Aceeaşi însuşire am remarcat-o de asemenea mai tîrziu în redarea „Pastoralei" de Bach, transcriere dintr-o sonată pentru flaut şi pian, precum şi într-o mai mică măsură, în adagioul din Toccata în do major de Bach — Busoni. De altfel, în această din urmă piesă, interpretată la începutul recitalului, am avut impresia unor oarecare dificultăţi rezultate din contactul cu instrumentul („Steinway"-ul din sala Ateneului e temut pentru rezistenţa destul de mare a claviaturii), cu care în mod firesc oaspetele nu putea fi familiarizat. Realizînd, de-a lungul desfăşurării muzicale a Toccatei, izbutite planuri de registru organistic, Kedra nu a dezvăluit însă dramatismul sever al preludiului şi în genere caracterul monumental al întregii lucrări. Liniştea şi reţinerea, remarcabile pe alocuri mai cu seamă în consecvenţa ritmică a fugii, nu au făcut loc în momentele de culminaţie grandoarei şi amploarei sonore pe care am fi aşteptat-o.

Din punct de vedere al construcţiei muzicale, a perspectivei largi asupra întregului operei de artă interpretată, redarea sonatei în si minor de Liszt a constituit, credem, punctul culminant al recitalului. Deşi a existat şi aici „pragul" care desparte pe pianist de adîncimile şi complexitatea sbuciumului romantic, deşi uneori am fi dorit mai puţină luciditate şi mai multă dăruire autentică înăuntrul graniţelor lumii sale de imagini şi simţiri, Wladyslaw Kedra a respectat concepţia compozitorului. El a împrumutat diferitelor leitmotive adevărata semnificaţie şi prin înlănţuirea lor a creat acea impresie de poem simfonic pentru pian, proprie sonatei de Liszt. De la primele sunete, de la acel încordat „tutto voce", urmat de dezlănţuirea demonică a temei principale şi pînă la ultimele măsuri, care închid sonata, pianistul a stăpînit cu autoritate teatrul de luptă unde se încleştau ideile muzicale; ele au răsunat cu o expresivitate concretă vădindu-şi înrudirea cu imaginile specifice poeziei, înrudire atît de importantă în concepţia creatoare a lui Liszt. De aceea sonata a apărut concentrată, închegată, lipsită de acele lungimi care o fac uneori de temut pentru interpret şi ascultător.

Simţul rubatoului, a acelor mici fluctuaţiuni de tempo, a căror măsură justă, aplicată pe muche de cuţit e atît de importantă în inetrpretarea multor pagini romantice, face parte din însuşirile pozitive ale artei lui Wladyslaw Kedra. Intrebuinţat judicios în Sonata de Liszt, el a reapărut şi în redarea lucrărilor lui Chopin. Astfel, în prima din cele patru mazurci, pe care le-a inclus în programul său, tensiunea a fost creată prin

valorificarea sugestivă a ritmului acompaniamentului mîinii stîngi. De asemenea a impresionat declamarea liberă a celebrului recitativ, pe fondul tremoloului coardelor, din partea a doua a concertului în fa minor, interpretat de Kedra la 27 şi 28 noiembrie 1954, cu concursul orchestrei Filarmonicii din Bucureşti.

Trebuie însă să spunem că, în genere, interpretarea pe care a dat-o lucrărilor lui Chopin, nu ne-a putut satisface. Apreciind maniera sobră, lipsită de afectare în care marii reprezentanţi ai pianisticei polone actuale — ca de pildă Halina Czerny Stefanska — redau muzica lui Chopin, trebuie să remarcăm că ea ne restituie fidel intenţiile genialului romantic numai atunci cînd e dublată de o puternică emotivitate interioară. Ascultîndu-l pe Wladyslaw Kedra, interpretînd de pildă nocturnele în do major sau în mi minor (acordate în supliment după concertul cu orchestra), am avut impresia unui obiectivism, pe alocuri chiar a unei uniformizări a nuanţelor dinamice care făcea greu sezisabilă duioşia, gingăşia acestor pagini, caracteristice pentru latura lirică a personalităţii lui Chopin. Tot atît de puţin reliefată ne-a apărut bărbăţia, mîndria patriotică, în celebra Poloneză în mi bemol major, redată de pianist cam „pe deasupra clapelor", fără pregnanţa ritmică şi intensitatea de sentiment necesară.

Cu mult mai multă convingere a tălmăcit Kedra lucrările compozitorilor poloni moderni. Au interesat publicul miniaturile atrăgătoare, pătrunse de ritmuri dansante, deşi nelipsite de înrîuriri impresioniste, ale „Suitei pentru copii" de Grazyna Baczewiczowna. A fost de asemenea plastic redat coloritul armonic original al „Mazurcii" de Müller. Cît despre studiul în si bemol minor de Szymanowsky, interpretarea lui a constituit unul din bunele momente ale concertului; atmosfera sumbră, întunecată, patetismul încordat al acestei piese, au fost magistral puse în valoare de către pianist.

Se cuvine de asemenea relevată capacitatea lui Wladyslaw Kedra de a interpreta piesele de virtuozitate cu o facilitate şi o eleganţă care fac să ne apară deosebit de atrăgătoare şi o muzică strălucitoare, dar poate mai puţin adîncă, ca aceea a studiului în do major de Rubinstein. Cît despre redarea „Toccatei" de Schumann — spaima pianiştilor — este o prea mare performanţă execuţia ei, fie şi numai corectă, pentru a mai vorbi de oarecare lipsuri în redarea tumultului interior al unei piese pe care puţini instrumentişti se încumetă să o înfrunte.

Pianist cultivat, cunoscînd secretele instrumentului său, îmbrăţişînd un repertoriu deosebit de variat şi aflat mereu în înnoire, Wladyslaw Kedra a fost primit cu interes de publicul muzical al patriei noastre, care aşteaptă şi pe viitor vizitele unor valoroşi reprezentanţi ai artei muzicale polone, soli ai înfrăţirii pe calea artei a celor două popoare, romîn şi polon, vecine şi prietene.

Concertul de muzică de cameră de Gabriel Fauré

de C. TEODORIU

În noiembrie trecut s-au împlinit 30 de ani de la moartea lui Gabriel Fauré, unul dintre cei mai reprezentativi compozitori francezi contemporani. „Contemporan", e un fel de a vorbi. Cunoscuta sonată pentru pian şi vioară nr. 1 op. 13 de Fauré a fost publicată în 1876, cu zece ani înainte ca César Franck — considerat în zilele noastre una din cele mai proeminente figuri ale muzicii franceze din veacul trecut — să fi compus sonata sa pentru vioară şi pian, prima lucrare care avea să-i aducă faima în patrie şi peste hotarele ei. Unicul cvartet de coarde al lui Gabriel Fauré a fost terminat cu aproape cinci decenii mai tîrziu, în toamna anului 1924, adică la şase ani de la moartea lui Claude Debussy — părintele impresionismului francez. Fauré aparţine deci deopotrivă veacului trecut cît şi veacului nostru; el marchează în fapt o întreagă epocă în istoria muzicii patriei sale, nu atît prin aceea că viaţa şi activitatea sa se întind pe o perioadă mare de timp cît, mai ales, prin semnificaţia pe care el oare pentru istoria şcolii muzicale franceze.

Opera sa şi-a croit de mult drum spre inimile iubitorilor de muzică. Dacă la început sfera admiratorilor săi nu era prea mare, încetul cu încetul ea s-a lărgit, astăzi multe din lucrările sale bucurîndu-se de dragostea unui număr crescînd de ascultători.

Concertul de muzică de cameră Fauré, dat de maestrul Andricu la pian, soprana Yolanda Mărculescu, violonistul Lucian Savin, altistul W. Berger şi violoncelistul Alfons Capitanovici a trezit un viu interes în rîndurile publicului bucureştean, — în seara de 17 noiembrie Sala Dalles fiind plină.

Concertul s-a deschis cu sonata nr. 1 op. 13 pentru pian şi vioară, în la major. Această sonată este de o remarcabilă tinereţe atît prin conţinutul ei veşnic viu cît şi prin momentul apariţiei ei în muzica franceză şi prin însăşi vîrsta la care a compus-o Fauré. Ea este în multe privinţe caracteristică pentru farmecul muzicii lui Fauré.

Interpretarea maestrului Andricu şi a tînărului violonist Lucian Savin a fost de calitate. Maestrul Andricu izbuteşte întotdeauna să redea spiritul tineresc al acestei muzici, stilul ei.

Lucian Savin, susţinut cu artă de către pian, a reuşit să redea caracterul luminos al lucrării; interpretarea pe care i-a dat-o îi face cinste. Desigur că acea nervozitate, acea respiraţie, cîteodată scurtă, a frazei, care stînjeneau uneori redarea generozităţii ideilor muzicale ale lui Fauré, se datorau emoţiei sau poate faptului că spiritul unei creaţii se poate însuşi la început mai greu ca litera ei (mai tîrziu se poate întîmpla un fenomen contrariu). Nu încape îndoială că pe măsura familiarizării sale cu stilul şi lumea muzicii lui Fauré, pe măsura însuşirii preţioasei experienţe a maeştrilor care stăpînesc arta interpretării acestei muzici, Lucian Savin ne va asigura în sonata de Fauré o desfătare artistică crescîndă.

Ciclul de lieduri „La bonne chanson", a fost interpretat de soprana Yolanda Mărculescu, acompaniată la pian de Mihail Andricu. Ciclul constituie desigur una din cele mai luminoase culegeri de melodii ale lui Fauré. El este alcătuit din nouă cîntece şi a fost compus în 1892, într-o vreme cînd de sub pana compozitorului, au ieşit şi nocturna nr. 6 şi barcarola nr. 5, toate lucrări inspirate, în care profunzimea concepţiei şi a sentimentului se îmbină cu frumuseţea ideilor muzicale şi originalitatea limbajului muzical (o originalitate care conţinea în sine după cum se ştie, multe pericole). „Avîntul şi extraordinara vitalitate, acea pasiune pentru lumină şi fericire care îi sînt proprii, rămîn incomparabile" spunea despre acest ciclu, regretatul muzician progresist francez Charles Koechlin. Gabriel Fauré avea talentul de a se identifica cu poetul pe ale cărui versuri cînta, realizînd astfel o desăvîrşită unitate între text şi muzică. Această unitate s-a făcut simţită în interpretarea dată de Yolanda Mărculescu dificilului text muzical. De la cîntecul de o poezie liniştită „O sfîntă în aureola ei" (în mod inutil rebotezată în program „Aureolă", deşi poezia nu are nimic mistic, „sfînta în aureolă" fiind doar un element de comparaţie) la exuberantul „S-a dus iarna", Yolanda Mărculescu a dovedit o dată mai mult distinsele ei calităţi. Calităţi nu numai în rezolvarea nenumăratelor greutăţi şi „capcane" tehnice ale lucrării, dar mai ales în capacitatea de redare

plastică, artistică, a întregului fond al muzicii — fond uneori greu, poate prea greu, sezisabil. Remarcabilă este finețea și inteligența muzicală, cu care a pătruns muzica lui Fauré, creînd momente de profundă emoție. Apreciind stilul cîntăreței, l-am putut lega de cel al maestrului ei, profesorul Constantin Stroescu. Nu numai linia generală a interpretării ci și nenumărate amănunte de intonare, nuanțare, ne aduc aminte de eminentul nostru cîntăreț.

Aceleași observații despre calitățile Yolandei Mărculescu le-am putut face și după pauză, cînd a mai interpretat trei cîntece de Fauré: Mandolina, Clar de lună și Seara.

In toate liedurile, Mihail Andricu a susținut partea de pian, îmbogățind imaginile create de cîntăreață.

Concertul comemorativ Fauré s-a încheiat cu primul cvartet cu pian op. 15, în do minor, interpretat de Mihail Andricu — pian, Lucian Savin — vioară, Wilhelm Berger — violă, Alfons Capitanovici — violoncel.

Compus în 1879, cvartetul vădește caracteristicile de conținut, de stil și limbaj muzical proprii muzicii lui Fauré și ne amintește cuvintele lui Paul Dukas la moartea lui Fauré: „tot atît de sincer cît și de simplu în arta sa, el nu a căutat, la început, originalitatea cu orice preț, așa cum fac prea adesea neputincioșii, întrucît știa că originalitatea se manifestă la vremea ei, la cei care sînt înzestrați cu ea și nu a ținut niciodată să disprețuiască dintr-un început, obiceiurile de artă luate și stabilite de marii înaintași.

Tocmai așa a izbutit să-și creeze un stil absolut al său pe care nu este cu putință să-l confuzi cu un altul".

Interpreții au redat cu avînt energicul început al cvartetului, realizînd apoi o gamă bogată de nuanțe liricodramatice. Sprințarul Scherzo a fost interpretat cu mult umor iar visătorul Trio în surdină, cu o reală poezie. In partea III-a, Adagio, pagină în care se lasă un fin văl de tristețe, căldura și patosul interpretării se îmbinau cu simțul desăvîrșit al stilului. După această parte plină de duioșie, finalul a apărut în toată vigoarea și hotărîrea sa, aducînd o vie încheiere cvartetului.

De-a lungul lucrării a existat o strînsă comuniune spirituală a celor patru interpreți, fapt care a chezășuit o frumoasă realizare artistică.

Concertul comemorativ Fauré s-a bucurat de un frumos succes în rîndurile ascultătorilor.

Cel mai frumos omagiu care i se poate aduce unui compozitor este acela de a-i cînta operele. Cea mai frumoasă conferință, cel mai documentat studiu, cea mai asemănătoare statuie, nu pot dezvălui decît în parte forța personalității și talentului său, în vreme ce cîteva lucrări, ba uneori chiar numai cîteva măsuri, ne pot umple inima de emoție, de recunoștință, de dorința de a mai asculta muzica acelui compozitor.

In acest sens concertul din seara de 17 noiembrie a dat roadele așteptate de organizatorii și interpreții săi.

Prin sălile de concert

SALA ATENEULUI R.P.R.

2 decembrie. — Concert dat de Corul și Orchestra Simfonică Radio. Dirijor: Emanoil Elenescu. Dirijorul corului: Gh. Danga. In program: Alfred Alessandrescu: „Didona" poem simfonic; Prokofiev: Simfonia VII-a în do diez minor; Beethoven: Fantezie pentru pian, cor și orchestră, solistă Maria Fotino; Paul Dukas: „Ucenicul vrăjitor", poem simfonic.

4 și 5 decembrie. — Concert dat de orchestra Filarmonicii de Stat din București. Dirijor: Mircea Basarab. In program: muzică simfonică bulgară. Vladigherov: Improvizație și Toccata (prima audiție); Pipcov: Introducere și dans din opera „Momcil"; Hagiev: Concert pentru flaut și orchestră — solist V. S. Jianu; Stainov: Trakia, poem simfonic; Vladigherov: Rapsodia bulgară.

5 decembrie. — Concert simfonic dat de Filarmonica din Dresda. Partea I-a dirijor: George Georgescu. In program: Brahms: Simfonia I-a. Partea II-a dirijor: Prof. Heinz Bongartz. In program: Reger: Variațiuni pe o temă de Mozart: R. Strauss: Till Eulenspiegel: Weber: Uvertura la Oberon; Wagner: Uvertura la Tannhäuser.

9 decembrie. — Recital de violoncel dat de Ferdinand Danyi (R. D. Germană); la pian: Günther Kotz (R. D. Germană). In program: Giuseppe Valentini: Sonata în mi major; J. S. Bach: Suita a VI-a în re major: Zoltan Kodaly: Sonata op 8, pentru violoncel solo; Antonio Bazzini — Danyi: Dansul spiridușilor și Scherzo fantastic.

11 și 12 decembrie.— Concert simfonic al orchestrei Filarmonice de Stat. Dirijor: Alfred Alessandrescu. In program: Ludovic Feldman: Uvertura festivă (prima audiție); Schumann: Concert pentru violoncel și orchestră, solist Ferdinand Danyi (R.D. Germană); Max Reger: Odă către speranță; Musorgski: Cîntece și dansuri ale morții, solistă Eva Fleischer (R.D. Germană), la pian Günther Kotz (R.D. Germană); Beethoven: Concert pentru pian și orchestră nr. 4 în sol major, solistă Eva Ander (R.D. Germană).

14 decembrie. — Recital de pian dat de Eva Ander (R.D. Germană). In program: Mozart: Variațiuni în do major; Beethoven: Sonata op. 27 nr. 1 în mi bemol major; Brahms: Patru piese pentru pian; Musorgski: Patru piese (O lacrimă. In sat. In Crimeea, Gopak); Thilmann: Sonatina Patetica (prima audiție). Debussy: Fata cu părul bălai și Focuri de artificii.

16 decembrie. — Concert simfonic dat de Orchestra Radio. Dirijor: Bretislav Bakala, dirijor al orchestrei Radiodifuziunii din Brno (R.P. Cehoslovacă). In program: Dvorak: Simfonia V-a („Din lumea nouă"); Novak: „In munții Tatra"; Janacek: „Taras Bulba", poem simfonic.

17 decembrie. — Recital vocal dat de mezzo-soprana Eva Fleischer (R. D. Germană), la pian Günther Kotz. In program: Schumann: ciclul de lieduri „Dragoste și viață de femeie": Brahms: „Cîntece țigănești"; Wolf: Cinci lieduri.

18 și 19 decembrie.— Concert simfonic al Filarmonicii de Stat. Dirijor: Mircea Basarab. In program: Sergiu Natra: Divertisment în stil clasic; Haendel: Concert pentru două violoncele și orchestră, soliști: Radu Aldulescu și Vladimir Orlov: Chopin: Concertul pentru pian și orchestră în fa minor, solist Mindru Katz.

19 decembrie. — Concert dat de corul de copii Radio. Dirijor: Ion Vanica. In program: muzică pentru pionieri și copii de: Mozart, Glinka, Comettant, Mokrousov, Dunaevski, I. Croitoru, D. D. Botez.

19 decembrie. — Concert dat de Orchestra de Studio Radio. Dirijor: Mendi Rosenblum. In program: muzică din opere, operete și balete de: Mozart, Weber, Rossini, Donizzetti, Saint Saëns, Thomas, Gounod, Haciaturian, Johann Strauss, Lehar, Kalman, Ziehrer. Soliști: soprana Yolanda Mărculescu, mezzo-soprana Elena Cernei, tenorul Ion Dacian, basul Alexandru Rafael și baritonul Alexandru Vîrgolici.

20 decembrie. — Recital de pian dat Dan Miznahy. In program: Scarlatti: Sonata în sol minor; Bach: Concertul italian: Mozart: 12 variațiuni pe o temă în do major; Beethoven: Sonata op. 13 (Patetica); Ravel: Pavana; Enescu: Toccata; Prokofiev: Preludiu, Marș; Gershwin: Rapsodia albastră.

23 decembrie. — Concert de sonate dat de Stefan Gheorghiu — vioară și Valentin Gheorghiu — pian. In program: Beethoven: Sonata op. 24 în fa major (Sonata Primăverii); Brahms: Sonata op. 108 în re minor; César Franck: Sonata în la major.

26 și 27 decembrie. — Concert vocal-simfonic dat de Corul și orches-

tra Filarmonicii de Stat. Dirijor: George Georgescu; dirijorii corului: D. D. Botez şi Vasile Pîntea. In program: Mozart: Uvertura la opera „Nunta lui Figaro"; Beethoven, Concertul pentru pian şi orchestră nr. 5 în mi bemol major, solistă Silvia Şerbescu; Constantin Palade: Balada lui Gheorghe Doja, solist baritonul P. Ştefănescu-Goangă; Haciaturian: Dansul incendiilor şi Dansul săbiilor din Baletul „Gayaneh".

28 decembrie. — Concert vocal organizat de Filarmonica de Stat în cinstea celei de a VII-a aniversări a proclamării Republicii Populare Române, executat de Corala de copii a Palatului Pionierilor din Bucureşti, dirijată de Stelian Olaru, la pian: Nicolae Bucur, Corul Filarmonicii de Stat dirijat de D. D. Botez şi Cvartetul vocal al Filarmonicii de Stat alcătuit din soprana Emilia Petrescu-Cironeanu, mezzo-soprana Elena Cernei, tenorul Aurel Alexandrescu şi baritonul Alexandru Voinescu; la pian Nicolae Rădulescu. In program: Weber, Rebikov, Tulikov, Gh. Dimitrov, D. D. Botez, Radu Şerban, N. Ursu, Glinka, Egorov, I. Vidu, G. Cucu, S. Natra, P. Constantinescu, L. Profeta, Gh. Danga, C. Baciu.

SALA DALLES.

1 decembrie. — Concert de muzică de cameră închinat operelor lui Wolfgang Amadeus Mozart. In program: Trio nr. 4 în si bemol major interpretat de Ion Filionescu — pian Henry Brendier — vioară şi Serafim Antropov — violoncel; Sonata în la major pentru pian interpretată de Elvira Loebe; arii din operele „Directorul de scenă", „Flautul fermecat" şi „Nunta lui Figaro", cîntate de soprana Lola Gălăşanu, la pian: Josef Prunner; Cvintetul de coarde în sol minor (cu două viole) interpretat de formaţia de muzică de cameră „Al. Teodorescu".

3 decembrie. — Concert Antonin Dvorak. In program: Trio „Dumky": Ion Filionescu — pian, Henry Brendier — vioară şi Serafim Antropov — violoncel; Ciclul de lieduri „Cîntece de ţigani", solistă soprana Lila Cristescu, la pian Nicolae Rădulescu: Sonatina pentru vioară şi pian interpretată de Henry Brendier şi Serafim Antropov; Cvartet de coarde op 96, în fa major pe teme din folclorul negrilor interpretat de Alexandru Teodorescu şi Rudolf Miruţ — vioară, Alexandru Rădulescu — viola şi Iuliu Boniş — violoncel.

4 decembrie. — Concert-lecţie cu subiectul „Natura izvor de inspiraţie muzicală". Conferenţiar: Alfred Hoffman.

8 decembrie. — Concert de muzică românească. In program: Eugen Radovici: Sonata nr. 3 pentru pian, solistă Smaranda Athanasof; Max Eisicovits: Sonatina pentru vioară şi pian interpretată de Henry Brendier — vioară şi Ion Filionescu — pian; lieduri de: Mihail Jora, D. D. Botez, C. Silvestri, Radu Drăgan şi Hilda Jerea, cîntate de soprana Emilia Petrescu-Cironeanu, la pian Nicolae Rădulescu; Edgar Cosma: Trio pentru pian, vioară şi violoncel interpretat de Smaranda Atanasof — pian, Henry Brendier — vioară şi Vladimir Orlov — violoncel.

10 decembrie. — Recital de canto dat de Prof. Constantin Stroescu, la pian Yolanda Zaharia. In program: Lully, Schumann, Fauré, Rimski-Korsakov, Şaporin, Debussy, Ravel, Fibich, Hue, Jora, Alessandrescu, Constantinescu, Silvestri şi Doru Popovici.

Recital dat de flautistul Filip Pitar-Bulimar şi violoncelistul Alfons Capitanovici, la pian Josef Prunner. In program: Bach, Gluck, Mozart, Platonov, Pilonski.

11 decembrie. — Concert-lecţie cu subiectul: „Despre cînt". Conferenţiar: Octav Cristescu.

15 decembrie. — Concert de sonate dat de Serafim Antropov — violoncel şi Ion Filionescu — pian. In program: Bach: Sonata în sol major: Petra Carmen: Sonata în la bemol major.

Recital de lieduri dat de Zenaida Palli, la pian: Nicolae Rădulescu. In program: Benedetto Marcello, Schubert, Schumann, Wolf, Strauss, Rahmaninov, Hilda Jerea.

17 decembrie. — Recital de lieduri dat de soprana Emilia Petrescu-Cironeanu ,la pian: Nicolae Rădulescu. In program: Grieg, Wolf, Liszt, Chausson, Strauss, Debussy, De Falla, Vladigherov, Jora, D .D. Botez, Radu Drăgan.

18 decembrie. — Concert-lecţie cu subiectul „Basmul şi legenda în muzică". Conferenţiar J. V. Pandelescu.

22 decembrie. — Concert Glier-Kabalevski. In program: Kabalevski: Sonatina în do major pentru pian şi Două preludii executate de Josette Hîrsu; Glier; Lieduri cîntate de Lila Cristescu, la pian Josef Prunner: Kabalevski: Cvartet de coarde executat de „Cvartetul Radio": Gabv Grubea şi Isidor Wechsler — vioară Marcel Gross — violă şi Ion Fotino — violoncel.

29 decembrie. — Concert de muzică de cameră dat de „Cvartetul Tineretului"; (Lucian Savin şi Mendi Rosenblum — vioară, Wilhelm Berger — violă, Alfons Capitanovici — violoncel) — la pian: Mihail Andricu. In program Brahms: Cvintet cu pian op. 34 în fa minor: Mozart: Cvartet cu pian în sol minor; Franck: Cvintet cu pian în fa minor.

SALA STUDIO A FILARMONICII DE STAT

21 decembrie. — Concert dat de „Cvartetul Tineretului": Lucian Savin şi Mendi Rosenblum — vioară, Wilhelm Berger — violă şi Alfons Capitanovici — violoncel. In program: Alexandru Velehorshi: Două fragmente din cvartetul în la major; Dumitru Bughici; Cvartet în re minor (prima audiţie).

Recital vocal dat de soprana Magda Ianculescu, la pian Suzana Caruso. In program: Mozart, Rimski-Korsakov, Proch, N. Lungu, M. Barberis, R. Drăgan, L. Klepper.

28 decembrie. — Recital de pian dat de Simona Fanu. In program: Beethoven: 32 Variaţiuni în do minor; Schumann: Sonata op. 22 în sol minor; Prokofiev: Trei piese din Suita „Romeo şi Julietta"; Mihail Andricu: Din „Suita lirică"; Paul Constantinescu: Patru fabule.

Recital de lieduri dat de soprana Lelia Cincu-Filimon, la pian Radu Drăgan. In program: Scarlatti, Schubert, Brahms, Rahmaninov, Glier, Brediceanu, Gh. Ştephănescu şi Radu Drăgan.

29 decembrie. — Conferinţă organizată de Uniunea Compozitorilor din R.P.R., cu subiectul „Viaţa şi opera muzicală a lui Anton Pann"; Conferenţiar Prof. G. Breazul. A urmat un program artistic din lucrările lui Anton Pann, executate de Prof. Constantin Stroescu, Serafim Antropov — violoncel, Yolanda Zaharia şi Ion Filionescu — pian şi tenorul Dan Moisescu.

ATENEUL R. P. R.

1 şi 2 ianuarie. — Concert simfonic dat de orchestra Filarmonicii de Stat. Dirijor: Antonin Ciolan. In program: Mihail Andricu: Simfonia a IV-a (prima audiţie); Haendel: Concertul pentru orgă şi orchestră în sol minor, solist Helmuth Plattner; Wagner: Uvertura la opera „Vasul fantomă".

6 ianuarie. — Concert pentru copii organizat de Filarmonica de Stat. In program: lucrări de L. Feldman, Beethoven, Dvorak şi Bartok, interpretate de Vasile Boniş-vioară şi Nicolae Rădulescu-pian; Corneliu Meres: Şapte cîntece pentru copii; Bartok: Cîntece pentru copii, interpretate de soprana Lila Cristescu la pian Nicolae Rădulescu; Grecianinov: Din „Albumul bunicului"; Schumann: Din „Scene pentru copii"; Paul Constantinescu: Patru fabule, interpretate la pian de Josef Prunner.

7 ianuarie. — Concert dat de orchestra simfonică a Filarmonicii de Stat din Sofia. Dirijor: Saşa Popov, artist al poporului din R. P. Bulgaria, laureat al Premiului Dimitrov. In program: I. Pipcov: Simfonia I-a; V. Stoianov: Concertul pentru vioară şi orchestră, solist Vasil Cernaev, laureat al Premiului Dimitrov; P. Vladigherov: Dansuri simfonice româneşti (prima audiţie).

8 şi 9 ianuarie. — Concert simfonic Beethoven dat de orchestra Filarmonicii de Stat. Dirijor: George Georgescu. In program: Uvertura „Egmont"; Concertul pentru pian şi orchestră nr. 1 în do major, solist Valentin Gheorghiu; Simfonia a V-a în do minor.

9 ianuarie. — Concert dat de orchestra simfonică a Filarmonicii de Stat din Sofia. Dirijor: Saşa Popov,

artist al poporului din R. P. Bulgaria, laureat al Premiului Dimitrov. In program: Beethoven: Simfonia a VII-a în la major; P. Vladigherov: Concert pentru pian și orchestră, solistă Liuba Enceva, laureată a Premiului Dimitrov; Musorgski: Tablouri dintr-o expoziție.

10 și 13 ianuarie. — Concert dat de Corul Filarmonicii de Stat. Dirijor: D. D. Botez. In program: M. Glinka, Z. Kodaly, C. Franck, Brahms, Fr. Spilka, Haendel, M. Jora, P. Krîlov, Gh. Dermeteanu, M. Kovali, Gh. Cucu, A. Egorov, Z. Popescu, N. Oancea. Soliști: Aneta Iordache, Victor Popovici, Milian Albici, Ștefania Albei, Dan Moisescu, Marieta Marinescu-Calafeteanu, Ludmila Algeorge, Dirijor adjunct al corului: Vasile Pîntea. La pian: Josef Prunner: la orgă: Helmuth Plattner.

14 ianuarie. — Recital de pian dat de Magda Nicolau. In program: Beethoven: Sonata op. 27 nr. 2 în do diez minor („Sonata Lunii"); Chopin Balada nr. 1 în sol minor; Scherzo nr. 2 în si bemol minor; Rahmaninov: Preludiu în sol minor; Mihail Andricu: Piesă lirică; Liszt: Nocturna nr. 3 în la bemol major; Campanella și Mephisto-vals.

15 și 16 ianuarie. — Concert simfonic dat de orchestra Filarmonicii de Stat. Dirijor: Egizzio Massini. In program: Scriabin: Simfonia a II-a; Mircea Basarab: Concertul pentru vioară și orchestră (prima audiție), solist Virgil Pop; Wagner: Uvertura la opera „Tannhaüser".

23 și 24 ianuarie. — Concert vocal-simfonic. Dirijor: George Georgescu. In program: Gh. Dumitrescu: „Tudor Vladimirescu" oratoriu eroic în trei părți pentru soliști, cor și orchestră (primă audiție integrală). Interpretat de: orchestra Filarmonicii de Stat, Corul Ansamblului de cîntece și dansuri al Forțelor Armate, dirijat de Dinu Stelian și Ion Șerfezi, Corul Filarmonicii de Stat, dirijat de D. D. Botez, și Vasile Pîntea, Corul Ansamblului Sfatului Popular al Capitalei dirijat de Ștefan Mureșanu și C. Romașcanu și o formație orchestrală a Ansamblului Forțelor Armatei. Soliști: baritonul Petre Ștefănescu Goangă, soprana Maria Crișan, tenorul Pantelimon Frunză, basul Viorel Ban și baritonul Alexandru Voinescu. Corepetitori: Nicolae Rădulescu, Gh. Ionescu, Josef Prunner, și Jenny Schönbaum.

25 ianuarie. — Concert simfonic dat de orchestra Filarmonicii de Stat din Sofia. Dirijor: Saşa Popov, artist al poporului din R.P. Bulgaria, laureat al Premiului Dimitrov. In program: Prokofiev: Simfonia clasică; Haciaturian: Concert pentru vioară și orchestră, solist Vasil Cernaev; Ceaikovski: Simfonia a IV-a.

26 ianuarie. — Concert Beethoven: Trio op. 11 nr. 4 în si bemol major interpretat de: Valentin Gheorghiu pian, Ștefan Gheorghiu vioară și Radu Aldulescu violoncel; Sonata op. 110 în la bemol major pentru pian interpretată de Lidia Cristian; Cîntece scoțiene interpretate de: soprana Emilia Petrescu-Cironeanu, tenorul Aurel Alexandrescu, mezzo-soprana Elena Cernei, baritonul Alexandru Voinescu, Nicolae Rădulescu-pian, Henri Brendier-vioară, Iuliu Boniș-violoncel; Cvintetul op. 16 în mi bemol major, executat de: Helmuth Plattner-pian, Ion Danie-oboi, Dumitru Ungureanu-clarinet, Dimitrie Alecsandrescu-fagot, și Samuel Pincu-corn.

27 ianuarie. — Concert simfonic dat de Orchestra Radio. Dirijor Matei Socor. In program: Beethoven: Simfonia a VII-a în la major; Grétry Mottl: Suită de balet; Mozart: Motet pentru voce și orchestră, solistă soprana Yolanda Mărculescu; Berlioz: Uvertura „Carnavalul roman".

28 ianuarie. — Concert simfonic dat de Filarmonica de Stat din Sofia. Dirijor: Saşa Popov, artist al poporului din R. P. Bulgaria, laureat al Premiului Dimitrov. In program: Prokofiev: Simfonia clasică; Beethoven: Concertul nr. 4 în sol major pentru pian și orchestră, solistă Liuba Enceva laureată a Premiului Dimitrov; Musorgski: Tablouri dintr-o expoziție.

29 și 30 ianuarie. — Concert dat de orchestra simfonică a Filarmonicii de Stat. Dirijor: Alfred Alessandrescu. In program: Marțian Negrea: Suita „Munții Apuseni", Chausson: Poem pentru vioară și orchestră, solist Ștefan Gheorghiu și Simfonia în si bemol major.

SALA DALLES

5 ianuarie. — Concert Schumann. In program: „Carnavalul" interpretat la pian de Alexandru Demetriade; Lieduri cîntate de soprana Arta Florescu, la pian Helmuth Plattner; Cvintet în mi bemol major pentru pian, două viori, violă și violoncel, întrepretat de: Lidia Cristian-pian Alex. Teodorescu și Rudolf Miruț-vioară, Alex. Rădulescu-violă, și Iuliu Boniș-violoncel.

7 ianuarie. — Recital de lieduri dat de baritonul Gabriel Năruja. La pian Dagobert Buchholz. In program Musorgski, R. Strauss, C. Silvestri, I. Borgovan, M. Jora, H. Wolf, Maurice Perez și cîntece din folclorul negrilor.

8 ianuarie. — Concert-lecție cu subiectul „Cum a fost oglindit patriotismul în muzică". Conferențiar: George Bălan.

12 ianuarie. — Recital de lieduri dat de soprana Emilia Petrescu-Cironeanu, la pian Nicolae Rădulescu. In program: Grieg, Wolf, Liszt, Chausson, Strauss, Debussy, De Falla, Vladigherov, Jora, D. D. Botez, și Radu Drăgan.

15 ianuarie. — Concert lecție cu subiectul „Despre instrumentele muzicale în orchestra simfonică". Conferențiar: Alexandru Paşcanu.

19 ianuarie. — Concert de muzică de cameră. In program: M. Ipolitov-Ivanov: Sonata în la major pentru vioară și pian interpretată de Henri Brendier-vioară și Geo Hallemberg-pian; Jardanyi Pall: Sonatină pentru flaut și pian; Ludovic Feldman: Cîntec de seară; P. Vladigherov: Humorescă; Leo Janacek: Pastel de toamnă; Glier: Vals; V. S. Jianu: Preludiu (prima audiție), interpretate la flaut de V. S. Jianu și la pian de Dagobert Buchholz; Scriabin: Două preludii; S. Prokofiev: Marș; S. Drăgoi: Suită de dansuri populare interpretate la pian de Corneliu Gheorghiu; Paul Constantinescu: Concert pentru cvartet de coarde, interpretat de Alex. Teodorescu — și R. Miruț, — vioară, Alex. Rădulescu— violă și Iuliu Boniș—violoncel.

21 ianuarie. — Recital de lieduri dat de Arta Florescu. La pian Alfred Alessandrescu. In program: Compozitorii italieni: Pergolesi, Durante, Cavalli, Monteverdi, Paisiello, Veraccini, Rossini, Wolf-Ferrari, Respighi, Bruschetini, Pizzetti, Castelnuovo-Tedesco, Pick-Mangiagalli, Mario Tocchi, Puccini.

22 ianuarie. — Concert lecție cu subiectul: Orchestra simfonică modernă de la Beethoven pînă astăzi". Conferențiar: Alexandru Paşcanu.

28 ianuarie. — Recital de vioară dat de Rosy Stern. In program: compozitori romîni și maghiari: Bartok, Hubay, Zoit, Dinzl, Ciprian Porumbescu, G. Enacovici, Mihail Barbu, la pian: Mariana Parnica.

Recital de lieduri dat de soprana Georgeta Marinide. In program: Mozart, Brahms, Schumann, R. Strauss, R. Wagner, Wolf, Ceaikovski, G. Miasov, Doluhanian, M. Jora, Paul Jelescu și Radu Drăgan. La pian: Radu Drăgan.

29 ianuarie. — Concert lecție cu subiectul: „Principalele faze ale dezvoltării muzicii — monodia, polifonia, armonia". Conferențiar: Zeno Vancea.

SALA STUDIO A FILARMONICII DE STAT

4 ianuarie. — Recital de vioară dat de George Hamza. In program: Doru Popovici: Sonata în sol major; Mircea Bîrsan: Cîntec din popor; Prokofiev: Gavota din suita: „Cenușereasa"; Saint-Saëns: Rondo capricioso. La pian: Ion Filionescu.

Recital de lieduri dat de Magda Zaharini-Garoiu. In program: Beethoven, Brahms, Saint-Saëns, Gabriel Fauré, Rimski-Korsakov, Glier, Tudor Ciortea, Ana Severa Benția, Mansi Barberis. La pian: Ion Filionescu.

11 ianuarie. — Recital de canto și harpă dat de Ileana Pitca harpă și soprana Lila Cristescu. In program: Glinka, Marțian Negrea, Marcel Tournier, Umberto Pessione, Ottorino Respighi, Pasquali, Gabriel Pierné, Lully, Dell-Aqua, A. Spentarian, Tudor Flondor.

Recital de violă dat de Andela Veisova-Costea, la pian Ion Filionescu. In program: Karl Stamitz, Max Reger, C. M. Weber.

18 ianuarie. — Recital de vioară dat de Constantin Costache. La pian: Ion Filionescu. In program: Bach, Tartini, Paganini, Haciaturian, Ries, De Falla-Kreisler, Paul Constantinescu, M. Chiriac.

Recital de lieduri dat de soprana Elisabeta Neculce-Cartiș. La pian: Nicolae Rădulescu. In program: Antonio Lotti, Brahms, Wagner, Grieg, Liszt, Musorgski, Jora, Haciaturian, Silvestri, Alessandrescu.

25 ianuarie. — Recital de vioară dat de Ștefan Kolompar. La pian: Ion Filionescu. In program: Bach, Saint-Saëns, Wieniawski, Glier și Vasile Filip.

Recital de canto dat de soprana Blanche Adelstein, la pian Josef Prunner. In program: Mozart, Benedict Fontenailles, Debussy, Rahmaninov, Cerepnin, Glier, N. Lungu, A. S. Benția și V. Șumski.

Din țările de democrație populară

Aspecte ale dezvoltării muzicii în Albania Populară

In anii regimului democrat-popular, muzica albaneză a făcut pași uriași în dezvoltarea ei pe drumul unei arte realiste, legate de aspirațiile poporului care pășește cu încredere pe calea construirii socialismului.

Cu decenii în urmă, cînd poporul albanez gemea sub călcîiul exploatatorilor burghezi, dezvoltarea unei arte muzicale legată de cîntecul popular, a fost împiedicată prin toate mijloacele.

Iată numai cîteva date grăitoare pentru starea jalnică în care se afla în trecut viața muzicală din Albania: în 1938 existau doar trei formațiuni corale, trei fanfare și o singură orchestră. Aceste instituții muzicale erau organizate și finanțate în special de clerul catolic, care încerca să promoveze pe toate căile o ideologie putredă, reacționară, să propage șovinismul și supunerea oarbă. Cu toată teroarea dezlănțuită de protagoniștii orînduirii nedrepte împotriva a tot ce însemna progres, forțele creatoare ale poporului nu au putut fi înăbușite. Cîntecul popular a fost acela în care omul simplu și-a exprimat toată durerea, toată ura împotriva nedreptăților sociale; el a fost acela, care prin conținutul său revoluționar a mobilizat pe neînfricații luptători pentru independență națională.

După eliberarea Albaniei de către glorioasa Armată Sovietică starea de lucruri s-a schimbat radical. Viața culturală a devenit o problemă de stat fiind îndrumată și sprijinită în mod permanent de Partidul Muncii din R. P. Albania. O dată cu dezvoltarea unei vieți noi a început să se înfiripe și o artă nouă atît prin conținut cît și în înfățișarea ei.

De un ajutor neprețuit pentru propășirea creației muzicale albaneze a fost Hotărîrea C. C. al P.C.U.S. din 1948. Deosebita însemnătate acordată cîntecului popular tradițional și nou, promovarea muzicii ruse și sovietice, a celor mai valoroase opere din repertoriul universal, iată pașii hotărîtori pe drumul unei vieți muzicale noi în țara prietenă.

Au fost luate o serie întreagă de măsuri organizatorice de mare importanță în domeniul activității muzicale: s-a creat o Filarmonică de Stat, s-au organizat pe lîngă Casele de Cultură din orașe, sate și centre muncitorești, numeroase coruri și orchestre, echipe de dansuri populare și fanfare.

Activitatea muzicală de amatori a cunoscut de asemenea o înflorire deosebită. Astăzi există în R. P. Albania circa 440 de echipe artistice de amatori incluzînd aproximativ 13.319 membri.

Pentru formarea noilor cadre de artiști și viitori îndrumători ai vieții culturale, statul a trimis o serie de tineri talentați din toate ramurile de artă în Uniunea Sovietică și țările de democrație populară, spre a-și desăvîrși aici pregătirea profesională.

O deosebită importanță se acordă studierii cîntecului popular. In toate colțurile țării sînt trimise echipe speciale care se ocupă cu culegerea celor mai frumoase melodii populare. Pentru promovarea și cultivarea tezaurului creației populare se organizează anual la Tirana și celelalte orașe festivaluri folclorice.

Incepînd din anul 1946 funcționează în capitala Republicii, primul liceu artistic — „Jordan Misja" — important centru cultural pentru educarea tinerelor talente. Acest liceu cuprinde pe lîngă celelalte ramuri de artă și un sector muzical cu următoarele secții: vioară, violoncel, pian, canto, instrumente de suflat,

ş.a. Durata studiului variază între 4 şi 11 ani (pentru instrumente de coarde). 90% din elevii acestui liceu sînt bursieri, avînd asigurate condiţii optime de trai. După terminarea studiului, absolvenţii sînt primiţi în diferite orchestre, ansambluri, în învăţămînt şi alte instituţii culturale. Din anul 1950 şi pînă astăzi, liceul artistic „Jordan Misja" a fost absolvit de 110 elevi, din care 20 au fost trimişi în ţările prietene pentru continuarea studiului la Institutele de învăţămînt superior.

In curînd se va înfiinţa Liga Compozitorilor Albanezi, forul care va include pe toţi compozitorii devotaţi poporului.

Această sumară trecere în revistă a vieţii muzicale din R. P. Albania este suficientă ca să ne dăm seama de uriaşul avînt pe care l-a luat viaţa artistică a acestei ţări în anii regimului democrat. Măreaţa operă de culturalizare este susţinută în mod activ de compozitori şi muzicieni care îşi consacră întreaga lor muncă, întregul lor talent, ridicării necontenite a nivelului muzical al maselor. Ei abordează cu hotărîre în compoziţiile lor, teme luate din realitatea nouă, din munca creatoare a omului, inspirat din trecutul glorios de luptă al poporului. De asemenea este cîntată prietenia de nezdruncinat care leagă poporul albanez de marele popor sovietic. Lucrările unor compozitori ca: E. Dehri, K. Kono şi K. Trako sînt astăzi bine cunoscute şi apreciate cu căldură de poporul albanez.

O importanţă deosebită se acordă dansului popular. Este cunoscut pretutindeni corpul de balet al R. P. Albania, care, cu ocazia turneelor întreprinse în ţările de democraţie populară, a repurtat frumoase succese, interpretînd cu măiestrie dansuri naţionale, sovietice şi din ţările prietene.

In toată activitatea lor, artiştii albanezi sînt ajutaţi permanent cu îndrumări şi sfaturi din partea artiştilor sovietici, fie cînd aceştia vizitează R. P. Ablania, fie atunci cînd artiştii albanezi pleacă în Uniunea Sovietică.

Perspectivele de dezvoltare a vieţii culturale — deci şi a celei muzicale — sînt imense, deoarece regimul democrat a creat toate condiţiile necesare înfloririi unei arte noi, pusă în slujba fericirii şi păcii.

CALENDAR MUZICAL

1 februarie

1890 — s-a născut la Zetomar (Rusia) basul Alexandr Kipnis.

2 februarie

1875 — s-a născut la Viena violonistul Fritz Kreisler.

6 februarie

1900 — a murit la New York violonistul Ottokar Novacek.

13 februarie

1870 — s-a născut la Vilna pianistul şi pedagogul Leopold Godovsky.

15 februarie

1760 — s-a născut la Abbéville compozitorul Jean François Lesueur.

16 februarie

1915 — a murit la Paris compozitorul de valsuri Emil Waldteufel.

17 februarie

1910 — s-a născut la Bucureşti compozitorul Alfred Mendelsohn.

22 februarie

1810 — s-a născut la Zelazova-Wola Frederic François Chopin.

23 februarie

1685 — s-a născut la Halle compozitorul Georg Friedrich Haendel.

26 februarie

1770 — a murit la Padua compozitorul Giuseppe Tartini.

4 martie

1925 — a murit la Paris compozitorul polonez Moricz Moskowski.

7 martie

1875 — s-a născut la Cibure (Pirinei) compozitorul francez Maurice Ravel.

13 martie

1860 — s-a născut la Windischgrätz compozitorul Hugo Wolf.

1890 — s-a născut la Siegen dirijorul Fritz Busch.

18 martie

1865 — a murit la Bucureşti criticul muzical romîn Nicolae Filimon.

20 martie

1890 — s-a născut la Recanti tenorul Benjamino Gigli.

1890 — s-a născut la Copenhaga tenorul Lauritz Melchior.

24 martie

1885 — s-a născut la Galaţi compozitorul Dimitrie Cuclin.

25 martie

1940 — a murit la Bucureşti compozitorul Ion Nonna Ottescu.

28 martie

1910 — a murit la Paris dirijorul Edouard Colonne.

Ciprian Porumbescu. Opere alese
(ESPLA)

Ecoul numeroaselor manifestări dedicate comemorării a 100 ani de la moartea lui Ciprian Porumbescu încă nu se stinsese cînd Editura de Stat pentru Literatură şi Artă a scos de sub tipar un preţios volum cuprinzînd un număr de creaţii caracteristice, alese din cele peste 250 lucrări ale valorosului fruntaş al muzicii noastre clasice.

Volumul a fost alcătuit sub îngrijirea Casei Centrale a Creaţiei Populare din Ministerul Culturii şi însumează 27 piese muzicale de diferite genuri. El este prefaţat de un studiu introductiv privind viaţa şi opera lui Ciprian Porumbescu, de Viorel Cosma.

Autorul reuşeşte, în puţine pagini, să zugrăvească sugestiv figura de intelectual înaintat şi înflăcărat luptător progresist, a lui Ciprian Porumbescu. Este impresionantă atmosfera de dragoste pentru muzică, poezie şi, în special, pentru folclor din casa părinţilor săi. Vedem apoi pe adolescentul Ciprian Porumbescu în mijlocul lăutarilor şi cîntăreţilor satului de la care a învăţat şi îndrăgit graiul muzical al poporului, din al cărui tezaur s-a inspirat.

Viaţa studenţească în aspră sărăcie, activitatea de la „Arboroasa" şi „Junimea", prietenia cu Mihail Eminescu, dar mai cu seamă lupta tînărului muzician împotriva asupririi habsburgice, lupta pentru dobîndirea drepturilor naţionale la autodeterminare, sînt pagini luminoase care îl înfăţişează pe Ciprian Porumbescu ca pe un mare patriot, legat puternic de viaţa, suferinţele şi năzuinţele poporului.

Pentru curajul şi atitudinea lui progresistă, Ciprian Porumbescu a suferit închisoare. Din această cauză i s-a zdruncinat sănătatea şi a murit în vîrstă de mai puţin de 30 de ani.

Studiul introductiv este de fapt o succintă biografie a compozitorului; ar fi fost foarte interesant, şi un prilej poate unic, ca piesele muzicale din volum să fie analizate într-un studiu amănunţit, scoţîndu-se în evidenţă principalele trăsături ale creaţiei porumbesciene.

Partea întîia a volumului cuprinde 13 lucrări corale, caracterizate prin melodii frumoase, curgătoare şi uşor de memorat. În cadrul unei armonii simple, dar potrivită caracterului fiecărei lucrări, vocile se desfăşoară normal şi neforţat.

În „Frunză verde foi de nalbă" şi în „Frunză verde mărgărit" găsim expresive versuri şi intonaţii populare. În „Dormi uşor" sîntem mişcaţi nu numai de expresia plină de gingăşie a solo-ului sopranei, ci şi de inspiratul acompaniament al corului mut. „Cîntecul primăverii" este un imn închinat tinereţii, bucuriei şi încrederii în viitor. „Marşul 1 Mai" este străbătut de un suflu patriotic-revoluţionar corespunzător versurilor din folclorul muncitoresc („Noi vrem pîine şi dreptate").

„La malurile Prutului" ne dezvăluie ironia fină precum şi dezgustul compozitorului faţă de moravurile burgheziei.

Corurile „Haideţi, haideţi!", „Crai nou", „Pe plaiuri de munte", „Te-ai dus iubite" şi cîntecul „Copiliţă de la munte", valoroase prin linia lor melodică, prin ritmul antrenant şi prin bogatul lor optimism, scot la iveală (pentru vremea şi condiţiile în care a trăit şi creat Ciprian Porumbescu) remarcabila măiestrie artistică a compozitorului. Ele fac parte din opereta „Crai nou", lucrarea cea mai de seamă a lui Ciprian Porumbescu, cu care el a dovedit că limbajul muzical al poporului poate fi întrebuinţat cu folos în acest gen muzical.

Partea a doua a volumului cuprinde lucrări pentru voce solo şi pian. Se remarcă aria „Lăsaţi-mă să cînt", pe care a prelucrat-o în chip valoros Gherase Dendrino în opereta cu acelaşi nume, ca şi ariile „Candidatul Linte" şi „Fata popii", create într-un accentuat spirit de glumă şi satiră.

În partea a treia sînt publicate piese instrumentale. „Hora Braşovului", „Bătrînească", „O dimineaţă pe muntele Tîmpa", „Rapsodia romînă" — toate pentru pian solo — sînt inspirate de cîntecul şi jocul popular.

Din lucrările pentru vioară şi pian trebuiesc citate romanţa „Dorul" şi mult apreciata „Baladă", lucrare în care se îmbină atît de plăcut doina populară cu stilul romanţelor romîneşti de acum o sută de ani.

Volumul, broşat sau legat în pînză, este prezentat în foarte bune condiţii tehnice. Pictorul Demian a realizat cu mult talent cîte o vignetă, adecvată conţinutului fiecărei piese. Cele mai multe sînt de o frumuseţe rară. Portretul desenat de C. Baba este impresionant de grăitor. Nu se poate spune acelaşi lucru despre medalionul în relief al copertei lui T. Popovici, mai puţin realizat.

Fără îndoială că volumul amintit, care pune la îndemîna marilor ansambluri profesioniste şi amatorilor un buchet de lucrări reprezentative ale marelui nostru înaintaş, este un început demn de toată lauda.

Se impune însă ca această iniţiativă să fie continuată pe un plan multilateral, cuprinzînd lucrări muzicale, biografii sau lucrări teoretice ale celorlalţi mari înaintaşi ai muzicii noastre, lucrări de care se simte o imperioasă nevoie în ţara noastră.

Sandu Atanasiu

V. V. Stasov: Articole despre Musorgski

(Cartea Rusă)

Pe tărîmul filozofiei, esteticii literare şi criticii de artă, V. V. Stasov este un continuator al concepţiilor marilor democraţi revoluţionari V. G. Belinski, A. I. Gherţen [1]), N. G. Cernîşevski şi N. A. Dobroliubov.

Talent de o remarcabilă multilateralitate şi de o adîncă erudiţie, în cele mai variate domenii ale artei, Stasov avea o încredere nețărmurită în forţele poporului rus, în măreţul viitor al artei ruse. De numele, competenţa, autoritatea şi activitatea lui Stasov este strîns legat unul din fenomenele cele mai de seamă ale istoriei artei muzicale ruse „Noua şcoală rusă", ca şi înjghebarea şi existenţa „Grupului celor cinci" — Balakirev, Borodin, Musorgski, Rimski-Korsakov şi Kiui.

El a remarcat şi susţinut o seamă de talente printre care şi pe Modest Petrovici Musorgski. Cine altul ar fi putut face lui Musorgski o biografie mai completă şi mai conformă cu realitatea decît acela care a ajutat şi a participat direct la procesul de creaţie artistică a marelui compozitor, acela căruia autorul lui „Boris", îi scria: „Fără dv. aş fi pierdut trei sferturi din valoarea mea", sau: „Nimeni nu mi-a arătat mai limpede calea ce trebuie s-o urmez".

Stasov a însoţit cu îndrumările şi ajutorul său pe Musorgski pînă la mormînt, făcînd apoi tot ce i-a stat în putinţă pentru răspîndirea operei şi păstrarea amintirii genialului muzician.

In articolul „Amputări în opera Boris Godunov" auzim strigătul de indignare şi de legitimă revoltă al lui Stasov faţă de samavolnica eliminare a tabloului al V-lea din celebra operă (Tabloul răscoalei).

In „Necrologul lui M. P. Musorgski", Stasov deplînge mcartea timpurie a compozitorului, dispărut în plină înflorire a forţelor şi talentului său.

„Schiţa biografică" cuprinde o bună parte a volumului şi însumează un material documentar remarcabil. Nu există azi o lucrare cu privire la Musorgski care să nu se refere la această biografie.

Musorgski s-a născut la 16 martie 1839, în satul Korevo, judeţul Toropeţ, gubernia Pskov. Copilăria petrecută aci, cîntecele şi basmele doicii şi viaţa satului i-au lăsat impresii trainice care se reflectă puternic în cele mai bune creaţii ale sale, de la cîntece şi romanţe, pînă la minunatele scene populare din „Boris", „Hovanscina" şi „Iarmarocul din Sorocinţi". Pretutindeni în creaţiile sale, principalul rol îl joacă poporul rus, satul, mujicul, ţăranul.

Mai întîi a fost ofiţer, apoi funcţionar de stat şi în fine, pentru a se putea dedica exclusiv muzicii, a preferat să trăiască în mari lipsuri, fără a avea un serviciu salariat.

Epoca de creaţie muzicală a durat mai bine de 20 ani, începînd din anul 1858, cînd a cunoscut pe Dargomîjski, Balakirev şi Kiui şi încheindu-se cu cîteva luni înaintea morţii (16 martie 1881).

Prima perioadă — pînă la 1865 — este aceea a studiului muzical; a doua — pînă la 1875 — este a deplinei dezvoltări a individualităţii muzicale şi a independenţei sale, iar a treia — pînă la 1880 — marchează — după părerea lui V. Stasov — o scădere a geniului său creator din cauza unei boli. (Această părere este discutabilă).

Opera lui Musorgski este bogată şi variată.

In prima perioadă el îşi alege subiecte neruse, din sfera trecutului istoric, legendar etc. („Oedip", „Saul", „Salambo"). Apoi, sub influenţa sănătoasă a lui Dargomîjski, capătă independenţă şi devine mai original. Trăsăturile principale ale operelor sale sînt: realismul, dragostea faţă de adevăr şi strînsa legătură a cîntecului şi declamaţiei cu graiul omenesc.

Majoritatea creaţiilor lui sînt pentru voce, de aceea, pentru a lega cît mai structural muzica de vorbirea omului, Musorgski a compus el însuşi un număr însemnat de texte la creaţiile sale muzicale ca, de exemplu: „Savişna", „Seminaristul", „Ţapul", „Strengarul", „Clasicul", „Orfanul", „Copilul şi dădaca". Realismul său se vădeşte clar în operele „Boris Godunov", „Hovanscina" şi „Iarmarocul de la Sorocinţi", ca şi în lucrările simfonice sau instrumentale „O noapte pe muntele Pleşuv", „Tablouri dintr-o expoziţie" etc.

Din articolele şi scrisorile lui Stasov mai reiese modul amănunţit cum studia Musorgski materialul documentar-istoric înainte de a-şi fixa libretul sau cuvintele creaţiei sale muzicale.

In „Boris" nu a urmărit textul dramei lui Puşkin decît foarte puţin; şi l-a compus el în cea mai mare parte, reuşind să contureze personajul principal, poporul, în forme veridice şi realiste de o forţă neîntrecută. Acelaşi caracter realist se vădeşte şi în lucrările din ciclul „Camera copiilor", în romanţele „Uitatul", „Trepak", „Saul", „Balada purecelui", ca şi în piesele instrumentale „Bărcile", „Gurzuf", „Furtună pe Marea Neagră", „Marea Suită", „Impromptu", „Preludiu" etc.

In articolele sale despre „Hovanscina", Stasov descrie felul josnic cum „Comitetul Operei" — alcătuit din oameni nepricepuţi, unelte oarbe ale clasei dominante din epoca ţaristă, a respins, fără discuţii, această lucrare.

Este impresionant felul cum, apoi, această operă a fost prezentată — cu succes — judecăţii poporului, la un teatru de amatori. Cartea este cuceritoa-

1) Aceasta este forma ortografică sub care găsim numele celui cunoscut pînă acum ca A. I. Herţen, A. I. Hertzen, A. I. Herzen ş. a. m. d.

re prin amintiri sugestive despre Musorgski omul, creatorul de excepțional talent, original, îndrăzneț reformator, remarcabilul actor în cercurile de amatori, marele pianist și neîntrecutul acompaniator, cîntărețul cu resurse infinite în interpretarea celor mai variate piese, de la comicul irezistibil pînă la zguduitorul tragism.

Interesantele pagini cuprinse în articolele „Despre Musorgski" și scrisorile adresate acestuia de marele critic de artă V. V. Stasov au apărut în limba rusă sub îngrijirea doesebită a lui A. S. Ogoleveț, iar în limba romînă prin grija Editurii „Cartea Rusă", în traducerea lui C. Teodoriu și Gh. Ciocîrlan.

Cartea publicată în format de buzunar este frumos legată și are peste 400 pagini. Ea cuprinde un variat și bogat material documentar necesar atît compozitorilor, muzicologilor și interpreților, care vor să adîncească opera, condițiile și înțelesul creațiilor genialului compozitor, cît și pentru amatorul de artă care vrea să cunoască viața și realizările aceluia ce este o mîndrie a poporului rus și care, prin genialitatea și noul adus în creația sa, aparține literaturii muzicale universale.

Al. C.

Sovetskaia Muzîka nr. 11 și 12/1954

nr. 11

Numărul 11/1954 al revistei Sovetskaia Muzîca se deschide cu un nou imn pentru pace compus de Dmitrii Șostakovici pe versurile poetului german Berthold Brecht: „Cîntecul unității", extras din muzica filmului „Unitate".

Celui de-al doilea Congres unional al scriitorilor sovietici îi este închinat articolul „Pentru prietenia creatoare a scriitorilor și compozitorilor" semnat de E. Groșeva, membră în colegiul redacțional al revistei „Sovetskaia Muzîka". Subliniind comunitatea de idealuri revoluționare a scriitorilor și compozitorilor sovietici, E. Groșeva arată că din colaborarea lor au izvorît lucrări muzicale valoroase — cîntece, cantate, oratorii și opere. E. Groșeva discută apoi situația creației de librete și arată sarcinile ce stau în fața scriitorilor și poeților — vîrstnici și tineri — în domeniul acestui gen de creație literară. De asemenea ea pune problema creșterii exigenței față de textele pe care se scrie muzica. Scriitorii sovietici — arată autoarea — trebuie să lărgească cercul de teme, subiecte, imagini din lucrările lor, să adîncească trăsăturile specifice ale omului nou. Compozitorii sînt datori să cunoască bine creația literară, să fie exigenți față de colaboratorii lor literari și față de ei înșiși, să realizeze împreună cu scriitorii, poeții și dramaturgii, lucrări de un înalt nivel artistic.

G. Orlov semnează un studiu intitulat „Îmbogățirea genului" (despre simfonia lirico-dramatică sovietică). Acest studiu este legat de o altă importantă consfătuire a oamenilor de artă din U.R.S.S.: Cea de a VIII-a plenară a conducerii Uniunii Compozitorilor sovietici care va fi consacrată dezbaterii problemelor muzicii simfonice sovietice. G. Orlov este de părere că în cele mai bune dintre lucrările simfonice ale lui N. Miaskovski (Simfonia a XXVII-a), D. Șostakovici (Simfonia a V-a, a VII-a, a X-a) și S. Prokofiev (Simfonia a VII-a), se poate observa o lărgire a genului simfoniei lirico-dramatice. G. Orlov arată că aceste creații reflectă cu profunzime aspecte caracteristice ale vieții contemporane a oamenilor sovietici. În aceste lucrări lirismul depășește granițele intimismului, prin apariția unor elemente epice, dramatice, a unor imagini „de gen", descriptive, ș.a.m.d.

„Cîntecul reînvierii" este intitulat studiul lui M. Manuilov asupra oratoriului cu același nume de Stepan Timofeevici Neaga (1900—1951), un compozitor de seamă al R. S. S. Moldovenești. Oratoriul zugrăvește în chip emoționant cucerirea libertății de către poporul moldovenesc, prietenia de nezdruncinat dintre acesta și poporul rus. Lucrarea, vădind influența muzicii clasice ruse, constituie o etapă însemnată în dezvoltarea muzicii moldovenești.

De cîtva timp revista „Sovetskaia Muzîka" publică o rubrică intitulată „Creația tinerilor". În numărul de față A. Medvedev face un studiu monografic despre tînărul compozitor Andrei Eșpai, fiul muzicianului I. Eșpai. Lucrările lui A. Eșpai, printre care se numără „Dansuri simfonice pe teme din Marii", „Rapsodia pentru vioară și orchestră", — sînt strîns legate de muzica poporului și dovedesc un real talent. Oprindu-se asupra concertului pentru pian și orchestră în fa diez minor, autorul face unele considerații critice asupra „abundenței de fericire și optimism" care există în lucrare, fără ca aceasta să fie efectul final al unei lupte dramatice.

E. Svetlanov face o analiză a „Concertului pentru orchestră" al tînărului compozitor A. Volkonski. E. Svetlanov este de părere că imaginile cuprinse în această lucrare sînt lipsite de viață, stilul ei este pestriț, orchestrația nedesăvîrșită. Lucrarea este o combinație de „vechi" și „ultra modern". E. Svetlanov arată că principiile creatoare ale lui A. Volkonski par a fi cele ale neoclasicismului. El își încheie studiul cu exprimarea convingerii că eșecul lui A. Volkonski se datorează faptului că n-a fost criticat la timp și a fost lăudat neprincipial, dar că o justă orientare a sa în viitor va duce la înflorirea talentului său.

Despre concertul pentru vioară de A. Rzaev (născut în 1930), primul concert pentru vioară din literatura muzicală azerbaidgeană, scrie L. Karaghiceva. Concertul este viu, emoționant, oglindind lumea de sentimente și gînduri ale tineretului. Concertul are trei părți (allegro de sonată, largo și final). Legată de folclorul azerbaidgean, lucrarea vădește anumite trăsături stilistice ale concertului pentru vioară de A. Haciaturian. L. Karaghiceva face aprecieri critice asupra orchestrației concertului.

Cele trei analize se întemeiază pe exemple muzicale.

La rubrica „Problemele moștenirii" se publică în continuare fragmente dintr-un manuscris inedit al lui B. Asafiev, sub titlul „Întîlniri și reflecții", un studiu al lui G. Kogan despre Rubinstein — pianist (cu prilejul a 125 de ani de la nașterea lui) și bogatul articol al lui D. Jitomirski despre „Schumann — critic". La rubrica „Creația populară" N. Jemciujina publică articolul „Strigături și cîntece", iar L. Kulacovskii materialul „Cornetiștii din regiunea Vladimirsk".

Deosebit de interesante sînt articolele „Violeta din Montmarte" și „Noua orientare a Teatrului de Operetă din Moscova", de I. Miliutin și „Imagini muzicale și scenice pe ecran" de S. Troițkaia. I. Miliutin critică faptul că Teatrul nu montează noi operete sovietice și arată că la baza practicii acestuia stă falsa „teorie" după care „specificul" operetei o scoate în afara sarcinilor ideologice ale întregii arte sovietice. I. Miliutin arată că ar fi de dorit ca operetele și comediile muzicale clasice să fie prelucrate în mod creator.

G. Troițkaia vorbește de cerințele specifice pe care le ridică transpunerea pe ecran a unor scene din opere și balete. Autoarea cere o lărgire a genului filmelor muzicale, care ar trebui să cuprindă și „ecranizarea" unor lucrări ca „Șeherazada" de Rimski-Korsakov etc.

Rubrica „Din sălile de concert" cuprinde cronici despre concertele maeștrilor artei indiene, ale artiștilor ro-

mîni (vezi „Muzica" 11—12/1954) ale muzicienilor bulgari ş.a.. Apar şi corespondenţe din Siberia, Zaporojte, Arhangelsk etc. precum şi revista presei.

Este publicat de asemenea un necrolog al profesorului I. V. Sposobin, profesor la Conservatorul din Moscova şi membru al Uniunii Compozitorilor.

In rubrica „De peste hotare" apar materiale despre viaţa muzicală în R. P. Bulgaria, Anglia, R. D. Germană, R. P. Polonă, S.U.A., ş.a.m.d.

Se publică apoi recenzii (broşura lui Belza despre „Mozart şi Salieri" de Rimski—Korsakov; „Georges Bizet" de A. Hohlovkina, ş.a.) şi însemnări notografice.

Ca supliment muzical la numărul 11/1954 al revistei „Sovetskaia Muzika" apare o culegere de „Cîntece ale prietenilor" în care sînt publicate lucrări de compozitori sovietici, din ţările de democraţie populară şi compozitori înaintaţi din ţările capitaliste.

nr. 12

Articolul de fond al revistei este intitulat „Spre noi succese ale simfonismului sovietic" şi este legat de cea de a VIII-a Plenară a Conducerii Uniunii Compozitorilor din U.R.S.S. în care se vor dezbate problemele dezvoltării muzicii simfonice sovietice (reprodus în traducere în „Muzica" Nr. 1—2/1955).

Cu prilejul celei de a 50-a aniversări a naşterii lui Dmitri Kabalevski. L. Danilevici — cunoscut cititorilor noştri din scrierile sale cu privire la problemele muzicii simfonice — publică un amplu studiu asupra creaţiei compozitorului. Creaţia lui D. Kabalevski, arată autorul, se caracterizează prin dragostea pentru muzica rusă şi prin însuşirea vie, creatoare, a tradiţiilor măreţe ale muzicii clasice ruse. Subliniind umanismul creaţiei lui Kabalevski şi legătura continuă pe care a avut-o de-a lungul drumului său creator cu actualitatea sovietică, L. Danilevici consideră că acest drum poate fi împărţit în trei etape: prima — în care lirismul este dominant în muzica sa; a doua — în care lirismului i se alătură simţul tragicului; a treia — cea actuală, în care muzica lui este plină de lirism, umor sau de tragic. Cel care a exercitat cea mai puternică înrîurire asupra lui Kabalevski a fost, la început, Nicolai Miascovski, apoi Serghei Prokofiev, dar, cu toate acestea, opera lui are un caracter individual bine conturat. L. Danilevici arată că D. Kabalevski a abordat mai toate genurile muzicale. Imaginea tineretului şi a copiilor din U.R.S.S. a fost prezentă mai întîi în cîntece iar apoi în lucrările sale instrumentale. L. Danilevici face unele observaţii cu privire la specificul limbajului muzical al lui Kabalevski şi analizează principalele sale lucrări — străbătute de ideea rezistenţei în faţa răului, de curaj şi credinţă în victorie.

In anul acesta are loc decada literaturii şi artei bieloruse. Despre pregătirile ce se fac în vederea acestei sărbători a culturii sovietice şi despre drumul parcurs de cultura muzicală bielorusă în anii puterii sovietice, scrie G. Pukst în articolul „Muzica Bielorusiei sovietice".

Rubrica „Creaţia tineretului" se deschide în acest număr cu prezentarea artei Liudmilei Liadova, o tînără pianistă şi cîntăreaţă cunoscută şi ca autoare de cîntece de estradă şi romanţe. In ultimul timp, L. Liadova a încercat să compună un basm muzical după textul lui S. Mihalkov „Iepurele cu chef". Iuri Miliutin, autorul articolului, arată în încheiere necesitatea ca L. Liadova să-şi dezvolte măiestria si să oglindească cu mai mare profunzime viaţa contemporană.

Despre „Lucrările tinerilor compozitori din Leningrad" scrie G. Orlov. El analizează trei lucrări: poemul simfonic „Pavlik Morozov" de I. Balkaşin — o lucrare pe care autorul o socoate deosebit de reuşită; „Simfonietta" de L. Prigojin — creaţie luminoasă, tinerească, originală, ale cărei calităţi sînt umbrite de lipsa de unitate tematică dintre părţi; Concertul pentru pian şi orchestră de N. Simonian care este mai puţin reuşit. Aceşti compozitori sînt legaţi de o cauză comună — aceea a căutărilor creatoare în domeniul posibilităţilor de realizare a unor imagini ale contemporaneităţii. Latura lor puternică se manifestă în dezvăluirea chipului tineretului sovietic.

De probleme de folcloristică şi de activitate de amatori se ocupă articolele „Stepa Kulundinsk" de P. Makienko (în care autorul face interesante observaţii cu privire la activitatea brigăzilor de agitaţie şi a cercurilor de amatori), „100 de ani de la naşterea Evgheniei Lineva" de S. Aksiuk (o prezentare a vieţii şi creaţiei acestei folcloriste şi activiste pe tărîm social şi muzical), „Cîntecele colhoznicilor din Kursk" de E. Denisov şi A. Pirumov (o dare de seamă asupra rezultatelor unei cercetări folclorice întreprinse de studenţii de la Conservatorul din Moscova în regiunea Kursk) şi materialul „In legătură cu reconstruirea instrumentelor populare uzbece" de T. Vizgo (o foarte interesantă analiză a situaţiei şi sarcinilor reconstrucţiei de instrumente muzicale populare în vederea sporirii posibilităţilor lor expresive).

Rubrica „Glinkiana" cuprinde în numărul de faţă prezentarea de către Igor Belza a autografului dat de M. I. Glinka unui cunoscut organist polonez, în 1852 — August Freyer (1803—1883), profesor al lui Moniuşko.

De un deosebit interes este studiul „Poporul în „Hovanşcina" lui Musorgski" de M. Sokolski. Autorul arată că în „Hovanşcina" şi-a găsit expresia un complex de idei care l-au frămîntat pe Musorgski în perioada sărbătoririi bicentenarului naşterii lui Petru I, cu care ţarul Alexandru al II-lea credea că se asemuieşte. Impresionat de festivităţi, marele compozitor rus îi mărturiseşte lui V. V. Stasov că este pătruns de convingerea că tocmai poporul a fost uitat. Ideea însemnătăţii, măreţiei şi forţei poporului, constituie ideea de bază şi în „Boris Godunov" şi în „Hovanşcina". M. Sokolski arată inovaţiile lui Musorgski în prezentarea maselor, a vieţii lor spirituale. Autorul studiului analizează pe larg felul în care Musorgski a pus şi rezolvat problema rolului poporului în istorie.

Un alt studiu foarte interesant este cel despre Johannes Brahms semnat de M. Druskin. In partea introductivă se prezintă date biografice. M. Druskin arată apoi că cele două evenimente mari care au constituit pentru Brahms, după propriile lui cuvinte, preocupări esenţiale au fost unirea Germaniei şi editarea operelor lui Bach. Aceste preocupări dovedesc sentimentul patriotic al compozitorului şi marea preţuire pe care o acorda tradiţiilor culturale ale poporului său. In criza ideologică şi artistică a culturii germane de la sfîrşitul veacului XVII, Brahms apare ca un muzician patriot, ca un continuator al tradiţiilor clasice, care a oglindit în creaţia sa frămîntările lui, grija lui pentru soarta omului, umanismul său profund.

Rubrica „Din sălile de concert" cuprinde cronici despre concertele Beethoven dirijate de Hermann Abendroth, despre noua interpretare dată de dirijorul A. Gauk simfoniei a X-a de Şostakovici, despre concertele muzicienilor greci, despre concerte date de N. Şpiler, E. Ghilels, J. Zak, P. Serebriakov, ş.a.

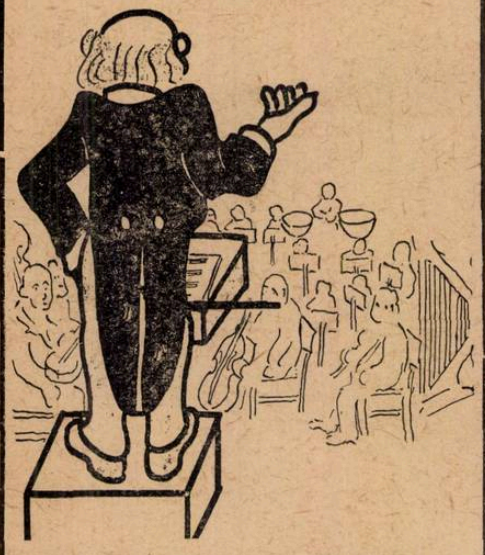
Interesante sînt şi materialele cuprinse în rubrica „De peste hotare": „Muzica Vietnamului liber" de Vankao, „Două festivaluri în Elveţia" de I. Oistrach. „Pe scena romînească" de E. Belov (vezi numărul de faţă al revistei „Muzica"), „Cocoşelul de aur" la Covent Garden" de I. Keldiş, „Noutăţi muzicale de la Londra" de I. Senior etc.

Revista mai publică corespondenţe, revista presei sovietice şi de peste hotare, însemnări notografice şi bibliografice, precum şi necrologul compozitorului A. Hodgea Einatov.

Ca supliment muzical la numărul 12/1954 se publică „Lucrări de pian pentru tineret".

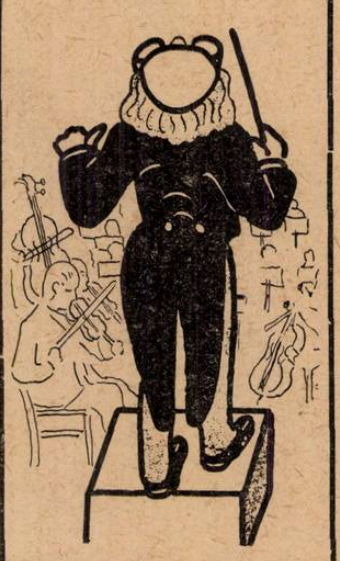
UMOR MUZICAL

Prima zi de repetiție



Iată tot ce am de spus :
Repetăm o uvertură
(O ghiciți după factură
E-a lui Simplicissimus !)

A doua zi...



Din același veac arhaic
Ceva nou azi v-am adus :
Un preludiaș simfonic
Scris de Schematissimus

Motto :

Unii dirijori promovează cu predilecție lucrări aparținînd repertorilui cosmopolit, desuete sau extravagante. Ei nu acordă, în schimb, importanța cuvenită creației românești care, la repetiții este tratată cu multă superficialitate, trecută adesea sumar, o singură dată...

(Vezi și articolul de fond al prezentului număr)

VERSURI de V. T.

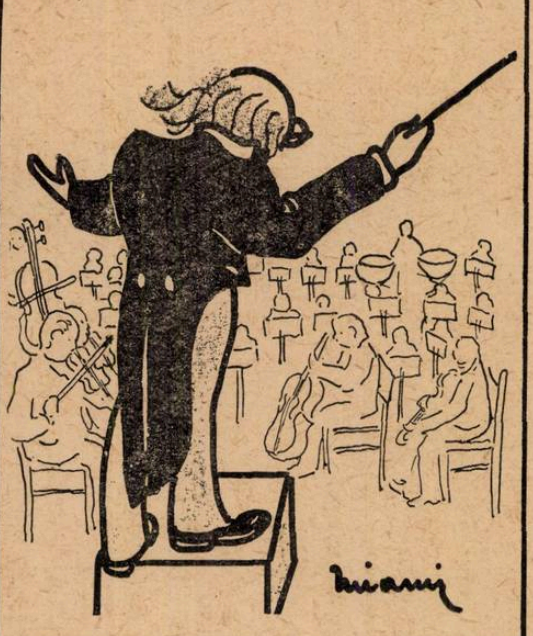
A treia zi...

Deschideți iute-n uvertură
La punctul „L" din dezvoltare
(Măsura 92 din partitură) :
E-un mic accent pe care-l vreau mai tare...

A patra z...

Grupetto-ul l-alunecați mai bine
Și respectați toți tempii indicați,
Preludiu-i consacrat și nu uitați
Că stilului baroc îi aparține

In ajunul concertului



Azi reluăm aceleași op-uri
Cam pîn-la prînz ; de-o să priască,
O simfonie nouă românească
O s-o trecem d-a capo-al fine

EPILOG

De ne-om lovi cumva de hopuri
O punem la dosar : „nu-i scrisă bine" !

CUPRINSUL:

		Pag.
Luptăm din răsputeri pentru apărarea păcii şi civilizaţiei . .	* * *	1
Pentru o mai justă orientare în interpretarea muzicii noastre .	* * *	2
GÎNDURILE ŞI IMPRESIILE UNUI FRUNTAŞ AL MUZICII SOVIETICE CARE NE-A VIZITAT ŢARA		
Vă urez, dragi prieteni romîni, noi succese pe tărîmul artei muzicale	*R. M. Glier*	7
Vizita lui R. M. Glier în Romînia	* * *	8
R. M. GLIER LA ÎMPLINIREA A 80 ANI		
Decernarea Ordinului Lenin, compozitorului R. M. Glier . .	* * *	10
Scrisoarea Comitetului Uniunii Compozitorilor din R.P.R. către R. M. Glier	* * *	10
Despre unele articole apărute în revista „Muzica"	*D. Costin*	11
PROBLEME ALE CREAŢIEI MUZICALE ROMÎNEŞTI		
Despre specificul oratoriului . . . . . — Pe marginea a două noi oratorii: „Scînteia eliberării" de O. Varga şi „Griviţa luptătoare" de C. Palade —	*G. Bălan*	13
Opereta „Lăsaţi-mă să cînt" şi unele probleme ale operetei noastre noi	*V. Tomescu*	27
DIN MUZICOLOGIA SOVIETICĂ		
Spre noi succese ale simfonismului sovietic	* * *	37
In amintirea unui eminent muzician romîn	* * *	43
VIAŢA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R.		
Cenaclele de muzică simfonică		44
Un cenaclu al secţiei de critică şi muzicologie		46
Audiţii de noi lucrări romîneşti la Direcţia Muzicii din Ministerul Culturii		49
Cenaclele Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti		50
Activitatea ştiinţifică a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" pe anul 1953/1954	*I. D. Chirescu şi G. Breazul*	51
Pentru o vie activitate muzeografică în instituţiile noastre culturale	*V. Cosma*	55
Presa de peste hotare despre muzicienii noştri	* * *	59
In legătură cu turneul Ansamblului de cîntece şi dansuri romîneşti la Paris	* * *	62
VIAŢA MUZICALĂ		
Prezentarea integrală a oratoriului „Tudor Vladimirescu" de Gh. Dumitrescu	* * *	64
Prezentarea baletului „Călăreţul de aramă" pe scena Teatrului de Operă şi Balet al R.P.R.	*H. Jerea*	65
Concertele artiştilor germani, oaspeţi ai ţării noastre . . .	*J. V. Pandelescu*	69
Concertul dat de orchestra simfonică Radio sub conducerea dirijorului Bretislav Bakala	*I. Proca*	72
Un concert simfonic de muzică bulgară	*M. Rădulescu*	73
Concertele pianistului polonez Wladyslaw Kedra	*A. Hoffman*	75
Concertul de muzică de cameră de Gabriel Fauré	*C. Teodoriu*	76
Prin sălile de concert	* * *	77

		Pag.
DIN ȚĂRILE DE DEMOCRAȚIE POPULARĂ		
Aspecte ale dezvoltării muzicii în Albania Populară . . .		80
Calendar muzical		81
RECENZII		
Ciprian Porumbescu — Opere alese	*S. Atanasiu*	82
V. V. Stasov: Articole despre Musorgski	*Al. C.*	83
Sovetskaia Muzîka — nr. 11 și 12/1954	* * *	84
Umor muzical	* * *	86

SUPLIMENTE:

UN STRĂLUCIT PRECURSOR AL ESTETICII MUZICALE ȘTIINȚIFICE
— Despre moștenirea teoretică a lui A. N. Serov —
de G. BĂLAN
Lei 2

CINTECE ȘI CORURI PENTRU ȘCOLARI ȘI TINERET
(Partea I-a)
lei 5

CORURI
(Partea II-a)
lei 5

ERATA

In numărul 11—12/1954 al revistei:

la pag.	col.	rînd.	în loc de	se va citi
3	1	35	care	cere
11	1	28	vélus	viélleux
11	1	14 de jos	Praga	Brno
45	1	37	Ferencsis	Ferencsic
60	1	11	1813	1883
61	2	11	pentru pian și orchestră	pentru orchestră
65	3	11	re major	re minor

I. P. 2, c. 1469

Intreprinderea Poligrafică nr. 2, Bucureşti, Str. Brezoianu, 23—25. — c. 1469

Preţul lei 5.—

I 19614/3.

11 IUL. 2015

274

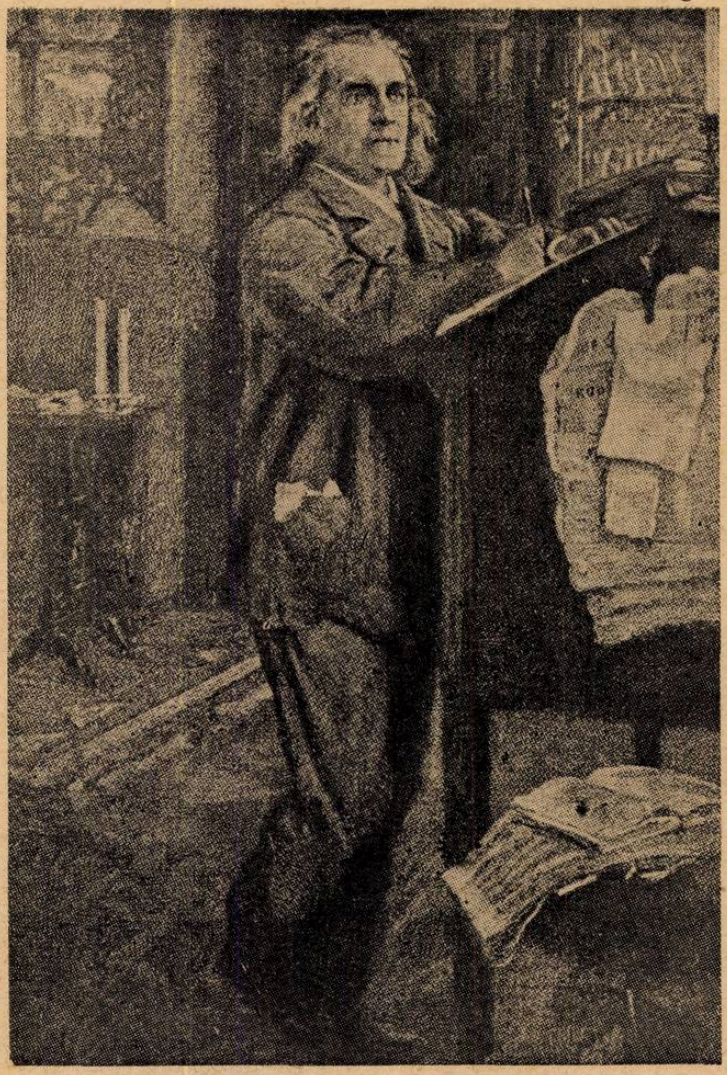
15817

George Bălan

UN STRĂLUCIT PRECURSOR AL ESTETICII MUZICALE ŞTIINŢIFICE

Despre moştenirea teoretică a lui A. N. SEROV

SUPLIMENT
Nr. 1-2/1955
„MUZICA"
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI CULTURII



ALEXANDR NICOLAEVICI SEROV
(1820—1871)

SUMARUL:

IN CAUTAREA UNUI IDEAL ARTISTIC

Frămîntări chinuitoare — Cei trei mari maeştri — Studiu neistovit — Cristalizarea unui ideal — Serov trăieşte.

pag. 3

SEROV ŞI PROBLEMELE CONŢINUTULUI SPECIFIC AL MUZICII

Punctul de vedere idealist; teoriile lui Hanslick — Critica adusă de Serov concepţiei idealiste — Arta muzicală ca „limbă nemijlocită a sufletului" — O înţelegere largă a reflectării realităţii în muzică — Despre ceea ce muzica nu poate exprima.

pag. 5

SEROV TEORETICIAN AL REALISMULUI IN MUZICA

Două feluri de a compune — O concepţie neartistică despre tehnica muzicală — Pigmeii muzicii pure — Adevăr şi frumuseţe în muzică — Menirea compozitorului şi a artei sale — Ideea poetică şi programatismul — Despre prima fază a procesului de creaţie — Muzica şi cuvîntul — Problemele creaţiei de operă — Caracterul popular — Serov, primul teoretician militant al realismului în muzică.

pag. 7

O METODA CONSECVENT ŞTIINŢIFICA DE EXPLICARE A MUZICII

Se poate explica muzica prin cuvinte? — Metode de analiză a fenomenului muzical în muzicologia apuseană a epocii — Serov adversar înverşunat al explicării tehniciste a muzicii — Unele trăsături ale metodei seroviene de analiză a operei muzicale: studierea fenomenului muzical ca organism artistic integral; desprinderea ideii fundamentale; analiza tematică; dezvăluirea conţinutului poetic al muzicii; tălmăcirea programatică a operei muzicale; comparaţia literară; exegeza tehnică subordonată analizei artistice.

pag. 14

INCHEIERE

Izolarea de „mănunchiul puternic" — drama vieţii lui Serov — „Intrat în luptă şi stînd lîngă breşă nu-ţi poţi părăsi steagul" — Actualitatea lui Serov.

pag. 23

Un strălucit precursor al esteticii muzicale ştiinţifice

— Despre moştenirea teoretică a lui A. N. Serov —

Pînă în primele decenii ale secolului trecut foarte puţini erau aceia care cunoşteau opera lui Bach şi mai puţini cei care înţelegeau însemnătatea istorică a activităţii sale creatoare. Numai după ce Mendelssohn-Bartholdy a dirijat în 1829 „Patimile după Matei" muzicienii şi iubitorii de muzică şi-au dat seama ce imens tezaur artistic ignoraseră; de aici, un întreg curent, în necontenită creştere, de reînviere şi popularizare a muzicii lui Bach care a devenit, pentru profesionişti ca şi pentru amatori, o inegalabilă şcoală de formare a măiestriei şi muzicalităţii, o inepuizabilă sursă de înălţare sufletească.

Cazul „dezgropării" muzicii lui Bach de sub lespedea uitării sau ignorării îmi revenea în minte ori de cîte ori mă gîndeam la soarta nemeritată pe care o are, în ţara noastră, moştenirea teoretică a lui A. N. Serov, corifeul muzicologiei clasice ruse. In legătură cu personalitatea artistică a acestuia există la noi numai păreri foarte superficiale şi unilaterale. Am avut prilejul deunăzi să schimb cîteva idei cu unii muzicieni de seamă în privinţa operei lui Serov; cunoştinţele asupra activităţii acestuia se reduc la vagi informaţii despre disputa dintre Serov şi Stasov, la faptul că Serov a funcţionat în Ministerul de Justiţie şi că în calitate de compozitor nu s-a dovedit prea talentat. Tot aşa, desigur, cum despre Bach unii nu ştiau decît că a fost un organist cu viaţă tihnită de familie şi că a scris fugi cu scop didactic. Despre latura cea mai importantă a activităţii lui Serov — cercetările sale teoretice — îşi propun a vorbi într-un mod destul de palid rîndurile de mai jos. Palid, deoarece nici cele mai abile comentarii n-ar putea înlocui pasiunea nestinsă, verva polemică, îndrăzneala şi autoritatea profesională fără precedent cu care Serov şi-a spus cuvîntul în cele mai arzătoare probleme ale esteticii muzicale. Va veni oare vremea cînd un Mendelssohn-Bartholdy al timpului nostru va smulge vălul ignorării care acoperă încă la noi personalitatea acestui titan al muzicologiei pentru a face opera sa cunoscută şi accesibilă publicului larg şi muzicienilor, cărora Serov li s-a adresat în egală măsură? Răspunsul acestei enigmatice întrebări îl ţin tăinuit şi ferecat cu lacăte grele, tovarăşii de la Cartea Rusă şi E.S.P.L.A.; se pare că deocamdată nici unul dintre dînşii nu aspiră la o glorie şi recunoştinţă a posterităţii de felul celeia care-l aureolează pe Mendelsohn-Bartholdy.

IN CĂUTAREA UNUI IDEAL ARTISTIC

Amatorii de biografii vor fi dezamăgiţi citind aceste rînduri unde nu vor găsi obişnuitele consideraţii asupra locului de naştere, părinţilor, rudelor, studiilor profesionale şi neplăcerilor familiare ale lui A. N. Serov. Trebuie să spunem din capul locului că autorul şi-a asumat o sarcină mult mai modestă decît aceea a alcătuirii unei monografii biografice; el şi-a propus să atragă atenţia asupra cîtorva idei diriguitoare ale moştenirii teoretice a lui Serov, idei care merită o consideraţie cu totul deosebită din partea celor interesaţi în victoria luptei pentru o muzică realistă şi o critică muzicală ştiinţifică, combativă.

La acele teze care alcătuiesc fondul de aur al activităţii sale teoretice, Serov a ajuns treptat în urma unor frămîntate căutări, a unei migăloase munci de studiu şi elaborare. Drumul cercetărilor lui Serov a fost brăzdat de numeroase îndoieli, şovăieli şi semne de întrebare — inerente în perioada de închegare a unei concepţii despre viaţă, despre artă. In jurul vîrstei de 20 de ani, cînd făcuse primii paşi către cercetările teoretice, Serov îi scria lui Stasov, cel mai bun prieten al tinereţii sale: „Uneori mi se pare, într-adevăr, că există în mine multe, foarte multe forţe — numai că ele nu s-au deşteptat —, că terenul activităţii pe care o voi desfăşura este larg deschis în faţa mea... In schimb uneori îmi pare că sînt lamentabil, că în faţa mea e o ceaţă iar în suflet mi se strecoară un amar sentiment al mizeriei. Această alternativă disperată se oglindeşte clar în încercările mele nereuşite..." (Scrisoarea din 3 martie 1842). Ceea ce-l chinuia pe Serov cel mai intens în această perioadă era nevoia de a găsi o concepţie călăuzitoare, un ideal, căruia să-i consacre toate forţele creatoare pe care le simţea clocotind în sine. „O, îndoială, îndoială! oare întreaga mea viaţă se va scurge astfel, oare nimeni nu-mi va spune niciodată: „Alexandr, iată drumul

tău, să nu te abaţi de la el nici o clipă! (Scrisoarea către Stasov din 3 martie 1842).

Aceste chinuitoare frămîntări nu au durat însă mult. Cei care i-au ajutat lui Serov să găsească drumul, să-şi pună puterea de creaţie în slujba unui ideal au fost trei mari făuritori ai culturii clasice ruse: Glinka, Dargomîjski, Belinski.

Intîlnirile cu Glinka, în anii 40, perioada maturităţii creatoare a acestuia din urmă, au insuflat lui Serov convingerea arzătoare a necesităţii de a lupta pentru o şcoală naţională rusă, pentru o muzică adînc populară şi prin conţinutul şi prin forma ei. Serov a fost cel care a transmis posterităţii atît de cunoscutele cuvinte ale lui Glinka: „poporul creează muzica iar noi compozitorii doar o aranjăm". Pe baza indicaţiilor lui Glinka a redactat el „Observaţii despre instrumentaţie", cuprinzînd observaţii extrem de preţioase ale marelui clasic rus în legătură cu posibilităţile expresive şi tehnice ale instrumentelor. O aşa covîrşitoare influenţă au exercitat asupra lui Serov ideile, creaţia şi personalitatea lui Glinka, încît el îi scria lui Stasov în 15 martie 1842: „De cînd am avut prilejul să fac cunoştinţă personală cu M. I. Glinka, cred în el ca într-o divinitate".

Rodnice pentru formarea concepţiei artistice a lui Serov au fost şi întîlnirile sale cu Dargomîjski, elev şi continuator al lui Glinka. Serov i-a arătat lui Dargomîjski cîteva din primele sale încercări de compoziţie despre care marele clasic rus a spus: „... este evidentă lipsa de experienţă, dar talentul e indiscutabil", făcîndu-i totodată lui Serov recomandaţia „de travailler fortement" — de a munci temeinic. (Scrisoarea lui Serov către Stasov din octombrie 1844). De la Glinka, Serov învăţase că muzica profesională trebuie să se dezvolte într-o indisolubilă legătură cu muzica poporului; este incontestabil că Dargomîjski i-a lărgit orizontul artistic atrăgîndu-i atenţia asupra necesităţii unei puternice legături între muzică şi adevărul vieţii. Deviza preferată a lui Dargomîjski „Vreau ca sunetul să exprime direct cuvîntul. Vreau adevărul" străbate toate cercetările teoretice de mai tîrziu ale lui Serov.

Dacă Glinka şi Dargomîjski i-au indicat lui Serov drumul pe care trebuie să se dezvolte muzica patriei sale — drumul inspiraţiei populare şi al adevărului vieţii — Belinski l-a ajutat pe Serov să-şi formeze o concepţie filozofică şi estetică profund democratică. Despre însemnătatea educativă uriaşă pe care au avut-o ideile progresiste ale lui Belinski pentru întreaga generaţie a lui Serov, scrie Stasov în „Şcoala de drept acum patruzeci de ani": „Belinski, a fost, în mod hotărît, adevăratul nostru educator. Toate clasele, cursurile, studiile de compoziţie, examenele şi celelalte nu au făcut pentru formarea şi dezvoltarea noastră, atît cît a făcut singur Belinski, cu articolele sale lunare ...Insemnătatea uriaşă a lui Belinski nu s-a referit desigur numai la domeniul literaturii, el ne-a limpezit ochii, ne-a format caracterele, a sfărîmat cu o mînă de atlet prejudecăţile patriarhale cu care a trăit fără încetare Rusia, pînă la el, a pregătit din depărtare acea sănătoasă şi puternică mişcare intelectuală care s-a întărit şi s-a ridicat un sfert de veac mai tîrziu. Noi toţi sîntem discipolii săi direcţi".

Acestor indicaţii directoare ale maeştrilor săi Serov le-a adăugat studiul îndîrjit şi sistematic. El a muncit îndelungat pentru însuşirea tehnicii componistice (intenţia iniţială a lui Serov era de a se consacra creaţiei) şi, deşi nu a avut profesori, a ajuns totuşi pe baza pregătirii autodidacte la o deplină cunoaştere şi stăpînire a tehnicii muzicale. Reducţia de pian pe care o făcuse uverturii „Coriolan" de Beethoven îl uimise într-atît pe Liszt încît acesta îi scria: „Partitura Dv. de pian la uvertura „Coriolan" face cea mai mare cinste conştiinţei Dv. artistice şi dovedeşte o capacitate atît de rară — ea presupunînd aşa multă răbdare — care se cere pentru îndeplinirea satisfăcătoare a unor asemenea sarcini". Studiul tehnicii muzicale se împleteşte strîns la Serov cu analiza minuţioasă a literaturii muzicale clasice; cu o mare pasiune studia acesta îndeosebi partiturile lui Glinka, Mozart, Beethoven. Urînd ca pe un semn de înapoiere închistarea în sfera limitată a problemelor de specialitate, el se ocupa cu mare interes de filozofie, literatură, istorie, artă plastică, fapt care şi-a pus o pecete puternică asupra concepţiei sale despre muzică; sub influenţa vastei sale culturi generale, Serov era în permanenţă înclinat să seziseze şi să releve legătura dintre diferitele arte şi discipline ale culturii iar în mod special în tălmăcirea muzicii el se folosea din belşug de asociaţiile cu caracter poetic, plastic. Semnificativă pentru această pasionată preocupare de lărgire nelimitată a orizontului cultural este replica pe care i-a dat-o lui Stasov cînd acesta l-a întrebat, mirat, pentru ce studiază operele lui Hegel: „... nu-mi place să pierd prilejul de a face cunoştinţă cu orice disciplină, în deplină credinţă că dacă ea nu-mi aduce un folos direct, totuşi îmi va lărgi într-o oarecare măsură orizontul gîndirii şi aceasta nu poate fi în nici un caz dăunător" (Scrisoarea din 5 ianuarie 1846).

Parcurgînd acest drum greu al studiului migălos şi al însuşirii învăţăturii maeştrilor săi, Serov a ajuns în preajma anilor 50 să-şi simtă consolidată concepţia despre viaţă şi artă, în liniile sale esenţiale. Cîtă deosebire între rîndurile şovăitoare cu accente de deznădejde, pe care i le scria lui Stasov în 1842 şi conştiinţa clară a puterii şi ţelurilor sale, care se desprinde din scrisoarea trimisă aceluiaşi în 1848: „Simt în mine forţe destule şi dacă nu-mi este hărăzit să fiu ceva pe calea creaţiei, atunci pe

calea analizei estetice, a criticii superioare, neapărat voi fi ceva".

In această perioadă se cristalizează, pe baza studiului şi experienţei de viaţă, idealul artistic pe care Serov îl căutase cu atîta ardoare. Esenţa acestui ideal a fost formulată concentrat şi expresiv chiar de către Serov: *„Lozinca este una singură — viaţa şi adevărul într-o formă de sine stătătoare, fără imitaţie şi rutină"*. Formularea însăşi ne lasă să vedem că Serov considera activitatea sa o chestiune de luptă pentru triumful unor idei pe care el le sintetizase într-o lozincă. Steagul pe care şi-a înscris această lozincă, Serov l-a ţinut înălţat cu cinste pînă în ultimele clipe ale vieţii sale. „Steagul meu îmi este sfînt — spunea Serov — şi nu voi părăsi niciodată pana mea veşnic luptătoare".

Activitatea publicistică a lui Serov s-a desfăşurat neîntrerupt între anii 1851—1871 la numeroase publicaţii periodice din Rusia şi de peste hotare. Ea cuprinde cele mai variate genuri ale criticii muzicale de la pamfletul concis şi corosiv cum ar fi acela îndreptat împotriva falsei reputaţii muzicologice a lui Fétis („Artistul rus şi critica franceză") pînă la studiul analitic amănunţit şi de amploare („Cîntecul popular rus ca obiect al ştiinţei", „Rusalca"). Serov a elaborat majoritatea tezelor sale teoretice în legătură cu analiza creaţiei compozitorilor ruşi (Glinka, Dargomîjski) şi apuseni (Mozart, Gluck, Beethoven, Wagner, Berlioz, Rossini); ele nu sînt aşadar rezultatul unor speculaţii abstracte ci generalizează practica creatoare a marilor maeştri ai muzicii.

Opera teoretică a lui Serov a contribuit mai mult ca oricare alte teorii muzicologice la elaborarea unei estetici muzicale ştiinţifice. In lunga perioadă istorică ce a precedat afirmarea marxism-leninismului în estetica muzicală, cercetările şi tezele lui Serov au reprezentat momentul culminant al luptei pentru o concepţie materialistă despre esenţa muzicii, raporturile dintre ea şi realitate, metoda de creaţie muzicală, criteriile de apreciere artistică etc. — adică principalele probleme care alcătuiesc obiectul esteticii muzicale. De aceea numeroase dintre tezele teoretice ale lui Serov au intrat în patrimoniul esteticii muzicale marxist-leniniste, căpătînd o dezvoltare pe baza noilor cerinţe istorice. Aceasta face ca moştenirea teoretică a lui Serov să aibă un caracter de puternică actualitate, să răspundă la multe întrebări şi preocupări care frămîntă azi deopotrivă pe compozitori şi pe muzicologi.

SEROV ŞI PROBLEMELE CONŢINUTULUI SPECIFIC AL MUZICII

Succesul sau insuccesul încercărilor de lămurire a subtilelor probleme ale artei muzicale depinde într-o măsură hotărîtoare de atitudinea pe care o are cercetătorul în legătură cu întrebarea fundamentală: ce exprimă muzica? Sau mai precis: care sînt posibilităţile şi limitele de expresie ale muzicii, în ce constă conţinutul său specific?

Despre conţinutul specific al muzicii s-au formulat pînă în a doua jumătate a secolului trecut numeroase teze juste care subliniau într-un fel sau altul capacitatea deosebită a muzicii în ceea ce priveşte redarea vieţii afective a omului. Nicicînd însă aceste teze nu s-au închegat într-un sistem ştiinţific unitar, consecvent, ele mărginindu-se să exprime punctul de vedere spontan, firesc al publicului larg asupra căruia muzica a acţionat întotdeauna pe cale emoţională. Din această cauză asemenea teze, juste dar insuficient argumentate şi elaborate, au avut de suferit atacul mult mai bine organizat şi înarmat al esteticii idealiste pentru care muzica nu avea nici o legătură cu viaţa, ea constituind jocul unor forme sonore lipsite de conţinut. Lucrarea lui Hanslick despre „Frumosul muzical" a reprezentat la vremea sa cea mai abilă şi mai susţinută combatere a poziţiilor materialiste în explicarea specificului muzicii. Bătîndu-şi joc de numeroşi teoreticieni care aveau „naivitatea" să-şi închipuie că muzica exprimă ceva, Hanslick arăta, cu dibăcie sofistică şi lux de argumentare, că muzica are drept conţinut doar materialul sonor din care e alcătuită iar nu emoţiile şi sentimentele ce există numai în ascultător şi constituie mai degrabă un fenomen patologic decît unul estetic. Muzica este, după Hanslick, o arhitectură fluidă, o artă a formelor sonore în mişcare. „Descrierea sentimentelor nu alcătuieşte conţinutul muzicii" — declară Hanslick. In problemele conţinutului specific al muzicii, ofensiva esteticii idealiste, care denatura fundamentul, esenţa acestei arte, a fost deosebit de puternică şi a influenţat în mod dăunător dezvoltarea gîndirii teoretice muzicale.

Numai dacă ne gîndim la această împrejurare istorică vom putea aprecia la adevărata ei valoare poziţia intransigentă pe care a luat-o Serov faţă de teoriile reacţionare şi idealiste ale lui Hanslick. Afirmaţiilor acestuia că „sunetele care compun o bucată muzicală, părţile a căror reunire formează întregul muzical, constituie în mod riguros conţinutul" unei lucrări muzicale, Serov le răspundea în remarcabilul său studiu despre uvertura „Leonora": „Că muzica instrumentală nu este un joc, o simplă transmutare de sunete, sau ceva în genul cristalizării unor valori melodice, armonice şi ritmice, care se împletesc în forme frumoase şi arabescuri — aceasta este, în ciuda sofismelor domnului Hanslick, o problemă rezolvată pentru oricine înţelege serios muzica în anul 1861".

In analizele pe care le făcea marilor capodopere clasice, Serov demonstra cum mijloacele tehnice se încheagă nu ca un scop în sine ci

pentru a exprima trăirile sufleteşti ale omului şi îndeosebi viaţa sa emoţională ; în forţa inegalabilă şi modul direct în care muzica exprimă acest conţinut, stă specificul ei, specific care o deosebeşte de alte arte, mai puţin capabile să redea atît de nemijlocit viaţa afectivă a omului. „Muzica, arată Serov în „Cursul de tehnică muzicală" este limbajul sufletului, reflectarea transformărilor psihologice dinlăuntrul omului, reflectarea vieţii noastre spirituale". Luînd o poziţie hotărîtă faţă de teoriile lui Hanslick, Serov arată că acesta nu demonstrează ci numai „se sileşte să demonstreze prin diferite paradoxuri că pentru muzică sensul, ideea poetică, expresia dramatică parcă nici n-ar exista" („Opera şi cea mai nouă orientare a ei în Germania"). Ca exemplu al preocupării permanente a lui Serov de a pune un accent deosebit asupra specificului emoţional poate servi studiul său despre „Inelul Nibelungilor" (marele critic rus nutrea o admiraţie puternică pentru Wagner), în care Serov arată printre altele ce rol important joacă în expresia artistică a lui Wagner, stările sufleteşti generale, aproape intraductibile prin cuvinte dar care pot fi admirabil redate de muzică. Această importanţă a forţelor sufleteşti generale, ca să spun aşa spontane, ce se reflectă în limbajul muzical bogat în aspiraţii nedefinite — se simte încă în „Freischütz" şi chiar în „Robert". Această idee o dezvoltă Serov şi în studiul său despre „Rusalka" în care, arătînd cum aluziile la drama Natașei şi cneazului se simt încă din uvertură, el sublinia că „limbajul muzical este extrem de capabil de a exprima cele mai nedefinite şi mai tainice presentimente".

Capacitatea emoţională deosebită pe care o posedă muzica îi conferă acesteia un loc aparte în rîndul celorlalte arte. In comparaţie cu poezia sau cu artele plastice, spune Serov în acelaşi studiu, muzica „izvorăşte într-un mod mai nemijlocit din sufletul artistului, neavînd o bază atît de evidentă în natura exterioară, ca artele plastice şi o asemenea bază în sfera intelectual-raţională a vieţii, ca poezia". In acest specific al său constă şi slăbiciunea şi forţa muzicii. Slăbiciune — deoarece muzica nu este în măsură să indice prin propriile ei mijloace, cauza, obiectul, purtătorul stărilor sufleteşti pe care le exprimă, aşa cum pot face literatura sau arta plastică. Forţă — deoarece nici o altă artă nu poate transmite atît de direct şi nuanţat viaţa afectivă a omului ; această însuşire excepţională a artei muzicale, originalitatea şi specificul ei ies şi mai pregnant în evidenţă în operele în care muzica se împleteşte cu poezia. „Muzica în contopirea ei cu poezia vorbită... scrie Serov — pe de o parte întăreşte de sute de ori expresivitatea poeziei, dînd sunetelor accentul dorit de poet (sezisabil doar de rari declamatori sau crainici) ; pe de altă parte reuşeşte să transmită şi ceea ce este în poezie ceţos, neexprimat pînă la capăt, de neformulat prin cuvinte omeneşti, de necuprins; ea exprimă ceea ce poţi citi uneori printre rîndurile poeziei, zugrăveşte toată această lume spirituală lăuntrică pentru care cuvîntul este numai un înveliş exterior şi destul de grosolan... Muzica completează în general poezia, exprimă pînă la capăt ceea ce prin cuvinte este cu neputinţă sau aproape cu neputinţă de exprimat".

Acest specific emoţional care constituie latura cea mai puternică a muzicii trebuie să stea în permanenţă în atenţia compozitorului ; numai o intensă cultivare a lui poate asigura muzicii puterea de a acţiona ca o forţă răscolitoare asupra ascultătorilor. „A sluji adevărul sentimentului — iată cea mai înaltă chemare a muzicii" spunea Serov în studiul amintit despre Wagner.

Ridicîndu-se împotriva celor ce considerau muzica un joc al formelor sonore, lipsit de orice conţinut emoţional obiectiv, şi în special împotriva lui Hanslick, Serov a combătut în egală măsură încercările unor esteticieni de a limita sfera de cuprindere a muzicii la domeniul exclusiv emoţional. Muzica nu este şi nici nu poate fi o artă a afectelor pure cîtă vreme înseşi sentimentele noastre nu se produc sau există izolat ci apar şi se dezvoltă într-o strînsă legătură cu viaţa exterioară, cu relaţiile dintre oameni, cu ideile noastre. Oglindind cu precădere şi cu o deosebită forţă viaţa afectivă a omului, muzica va sugera sau reda şi complexul de fenomene materiale sau spirituale care generează, întreţin, influenţează, determină sentimentele noastre. „Muzica, spune Serov, este limba nemijlocită a sufletului... însă sufletul, în sfera afectelor lui, este impresionat într-o măsură mai mare sau mai mică de tot ce se petrece cu omul în microcosmosul său, adică în sine însuşi, în „eul" său, precum şi în natură şi în lumea exterioară. Aşadar în muzică se poate reflecta întreaga viaţă omenească în măsura în care ea „emoţionează" sufletul prin sentimente de tristeţe, de jale sau de bucurie cu toate nuanţele nesfîrşite ale acestor sentimente... Starea sufletească poate fi provocată de orice pe lume : de evenimente contemporane, de fapte istorice, de întîmplări diferite din viaţa particulară, de un poem, o dramă, un roman, un tablou, natură etc. Deci sfera adevărată a limbajului muzical este tot atît de nelimitată ca şi sfera celorlalte arte, atîta timp cît muzica rămîne reflectarea stărilor sufleteşti".

Că Serov era consecvent acestor concepţii largi, cuprinzătoare, privitoare la reflectarea realităţii în muzică, artă în care el nu vedea expresia abstractă a sentimentelor, poate dovedi orice analiză făcută de el lucrărilor muzicale în care sezisa pe lîngă conţinutul emoţional, ideea poetică, filozofică a operei, aluziile la fenomenele din lumea materială. Despre Simfonia V-a de Beethoven el spunea : *„Ideea* simfoniei este : prin întuneric către lumină, lupta grea cu soarta şi rezultatul victorios al luptei".

Iată cum caracteriza Serov muzica tabloului simfonic „Sadco" de Rimski-Korsakov: „Această muzică ne transpune într-adevăr în adîncul valurilor — este ceva atît de „marin", de „submarin" încît n-ai putea exprima prin cuvinte ceva asemănător. Prin mediul tainic al undelor marine vezi cum apar viziunile cînd măreţe, cînd caraghioase ale bătrînului rege al mării şi ale oaspeţilor săi..." („Cronica muzicală").

Ideea reflectării realităţii se bucură, după cum se vede, de o accepţie largă în estetica lui Serov.

Dar dovedind o asemenea elasticitate în delimitarea domeniului de expresie al muzicii, Serov atrăgea totodată atenţia şi asupra acelor laturi pe care muzica nu poate de loc să le redea prin intermediul mijloacelor sale. Formulînd cerinţa ca intriga unui spectacol de operă să nu fie complicată, încurcată, Serov justifică această teză prin argumentul că „Muzica nu poate şi nici nu trebuie să transmită amănuntele unor intrigi încurcate, inseparabile de acele trăsături ale vieţii reale pentru care — ca şi pentru multe altele — în mod hotărît nu există loc în muzică". In studiul său „Spontini şi muzica sa", Serov critică pe acei compozitori şi libretişti care uită că nu totul poate fi exprimat de muzică şi nu aleg situaţiile dramatice cele mai potrivite posibilităţilor de expresie ale muzicii. „...Nu tot ceea ce exprimă poezia este accesibil limbajului muzical — spunea Serov; nu numai că nu toate amănuntele, mai mult sau mai puţin prozaice, dar nici toate pasiunile, ca de pildă orgoliul, avariţia — nu sînt obiecte muzicale".

Conţinutul specific al muzicii îl alcătuiesc aşadar trăirile sufleteşti ale omului; prin intermediul lor muzica poate însă oglindi întreaga realitate în măsura în care aceasta face să vibreze coardele afectivităţii. Nu găsim elaborate oare în aceste consideraţii, liniile esenţiale ale teoriei reflectării realităţii în muzică?

SEROV, TEORETICIAN AL REALISMULUI IN MUZICĂ

Epoca în care a trăit şi militat Serov a fost o epocă de puternică afirmare şi adîncită elaborare a principiilor realismului în artă şi literatură. Ca un adevărat patriot şi fiu al epocii sale, Serov nu a putut să nu fie frămîntat de aceleaşi întrebări pe care un Belinski, un Cernîşevski, un Dobroliubov şi le puseseră cu atîta acuitate în legătură cu menirea artei. După cum se ştie, răspunsul pe care-l dăduseră acestor întrebări gînditorii democrat-revoluţionari, pe baza studierii literaturii ruse înaintate, fusese că literatura şi arta adevărată trebuie să fie o oglindă fidelă, „o exprimare vie a realităţii, o analiză poetică a vieţii sociale", şi să educe masele largi în spiritul unor idealuri înalte. Era firesc ca în aceeaşi direcţie să-şi orienteze cercetările muzicologice şi Serov care înscrisese pe steagul său de luptă cunoscuta deviză a lui Belinski „Adevărul, adevărul, nimic altceva decît adevărul" precum şi sentinţa nu mai puţin cunoscută a lui Cernîşevski „frumosul este viaţa". Serov a fost într-adevăr primul teoretician al realismului în muzică.

In lucrările sale „Cuvîntul mare al unui mare artist" şi „Tematismul uverturii Leonora", Serov distinge două categorii principale de compozitori. Unii dintre aceştia văd în jocul formelor sonore scopul şi rezultatul final al activităţii muzicale creatoare; pentru ei muzica reprezintă „cristalizarea unor valori melodice, armonice şi ritmice, care se împletesc în forme şi arabescuri frumoase". Cealaltă categorie de compozitori concep creaţia muzicală ca o posibilitate de „a acţiona prin sunet asupra sufletului omenesc, de a trezi în acesta impresii, reprezentări mai mult sau mai puţin sugestive, pitoreşti (deşi uneori intraductibile, altminteri nici n-ar mai trebui să existe muzică); în acest domeniu — spune Serov — sunetul muzical este doar un instrument, un mijloc, un cuvînt al vorbirii muzicale, al limbajului muzical poetic".

Această distincţie între cele două posibilităţi de a compune constituie axul în jurul căruia s-a desfăşurat întreaga activitate teoretică a lui Serov. In majoritatea operelor sale, ridiculizarea necruţătoare a adepţilor muzicii pure se împleteşte cu promovarea entuziastă a muzicii adevărate — expresivă şi plină de conţinut.

Unica menire pe care o are forma artistică în muzică este de a transmite ascultătorului idei şi sentimente adînci, un conţinut capabil să-l educe. La închegarea acestei forme iau parte o mulţime de mijloace tehnice şi cu cît este mai înalt gradul stăpînirii lor cu atît imaginea artistică devine mai puternică, mai convingătoare. Aceasta se întîmplă însă numai atunci cînd tehnica slujeşte ca *mijloc* pentru întruchiparea ideii operei. „Tehnica este necesară — arată Serov — şi cu cît dezvoltarea ei se află la un nivel mai înalt, cu atît este mai bine pentru artă. Dar tehnica este un mijloc; cînd se transformă în scop ea se coboară la nivelul unei scamatorii de saltimbanci ai jocului pe frînghie, ai mersului pe sîrmă, ai jocului de cuţite, ai înghiţirii de săbii etc., adică ai abilităţii şi deprinderii, mai mult sau mai puţin riscante, de a ului mulţimea. Aceasta nu are nimic comun cu arta adevărată".

Serov a combătut fără cruţare pe acei compozitori care, călăuziţi de o asemenea concepţie despre tehnica muzicală ca scop în sine, uită de conţinutul pe care trebuie să-l exprime, uită că prin operele lor au datoria să se adreseze gîndirii şi simţirii omeneşti şi se dedau unor exerciţii formale de compoziţie abstractă". Oare nu se găsesc, spune Serov, şi asemenea compozitori care nu gîndesc mai de

loc cu privire la sarcina operei lor ci pur şi simplu pun mîna pe condei ca să scrie o sonată, un cvartet sau o simfonie (!), ori un tablou muzical numai pentru a dovedi priceperea lor de a scrie o sonată, un cvartet, o simfonie sau un tablou muzical ? — „Priviţi, vă rog, admiraţi, onoraţi domni, cît de frumos am scris toate acestea ! Prin ce sînt mai prejos decît alţii ? Iată ce îndrăzneţ contrapunct am condus ! Cum ştiu să dezvolt dintr-o dată două sau trei teme ! Dar în ochestră ce combinaţii noi !“ şi aşa mai departe. Şi un asemenea domn presupune în naivitatea sa, că este artist, mai ales atunci cînd prietenii declară în gazete că este un artist adevărat, opunîndu-i chiar pe un altul care nu străluceşte prin tehnică şi deci *nu* este un artist adevărat“. („Cuvîntul mare al unui mare artist“).

Nu este greu de închipuit împotrivirea înverşunată pe care trebuia s-o înfrunte Serov din partea acestor slujitori ai muzicii pure şi fără idei. Aceştia se declarau nici mai mult nici mai puţin decît continuatori ai marii tradiţii beethoveniene ; pe Wagner contemporanul lor care a legat atît de indisolubil muzica de ideea reală, concretă, dezamăgind astfel aşteptările puriştilor, ei îl tratau cu superioritate şi dispreţ. Aceiaşi „popi ai simfoniei“ — cum i-a numit Musorgski — s-au năpustit şi asupra lui Serov care nu pierdea nici un prilej pentru a-i arde cu fierul roşu al satirei necruţătoare. Răstălmăcind criticile acestuia la adresa simfoniilor abstracte, lipsite de conţinut, ei l-au acuzat pe Serov ca adversar şi detractor al muzicii simfonice în general. Răspunsul lui Serov a fost nu mai puţin aspru ca de obicei : „Profundul meu respect pentru Beethoven — scrie Serov — constituie, sper, de asemenea o dovadă suficientă a faptului că eu nu am nimic împotriva simfoniei, aşa cum a înţeles-o el. Dar poţi oare să taci cînd vezi ce aşează pigmeii sub aureola strălucitoare a titanului, numai pe temeiul faptului că au pretenţia de a fi simfonişti (!) ? Sau, dimpotrivă, cînd îl reduc pe un alt titan la nivelul pigmeilor, numai pe temeiul că nu face parte din casta simfoniştilor patentaţi ?“ (Studiul despre Rossini).

Intr-adevăr Serov nu putea tăcea pentru că usturătoarea sa critică el o făcea în numele unui ideal înalt, pe care adepţii muzicii pure îl călcau nerușinat sub picioare, — acela al muzicii realiste, capabile să înfăţişeze viaţa sufletească a omului în toată profunzimea, nuanţele şi dezvoltarea sa, marile aspiraţii ale poporului. El considera că un adevărat compozitor nu poate să nu se călăuzească după acea normă pe care Gluck o formulase atît de pregnant : *„Inainte de a compune o operă mă străduiesc să uit că sînt muzician“*. Această formulare conţine, evident, o exagerare dar autorul o făcea tocmai cu scopul de a sublinia că, pentru un artist creator, primordiale trebuie să fie problemele, concepţia de viaţă pe care urmează a le întruchipa în imagini muzicale, iar nu strălucirea sau originalitatea exterioară a formei. Unii compozitori, arată Serov, acordă precădere acestor din urmă laturi ale operei muzicale, ocupîndu-se aproape exclusiv de frumuseţea şi eleganţa melodiilor, a formei menite să mîngîie cît mai plăcut auzul şi neglijînd adevărul vieţii pe care trebuie să-l exprime prin muzica lor. O asemenea atitudine a compozitorului în procesul de creaţie nu poate să nu transforme opera acestuia într-un clinchet muzical plăcut la ascultare, dar lipsit de idei şi sentimente, capabile să-l răscolească, să-l oduce pe ascultător. In prefaţa la libretul operei sale „Rogneda“ Serov spunea : „Idealul meu este adevărul dramatic în sunete, chiar dacă pentru acest adevăr, pentru verdicitatea muzicii, ar trebui să jertfesc frumuseţea „convenţională“, eleganţa de galanterie a formei muzicale“.

Cititorul nedumerit s-ar putea întreba în faţa acestei răspicate afirmaţii a lui Serov : se poate însă muzica lipsi de acele calităţi de graţie şi eleganţă a formelor pe care Jdanov le recomanda cu atîta căldură muzicienilor sovietici la consfătuirea memorabilă din 1948 ? Fără îndoială că nu ! Serov nu se ridica decît împotriva acelei eleganţe şi frumuseţi care constituie un lustru exterior destinat să ascundă lipsa de idei, originalitate şi simţire autentică a compozitorului. Dimpotrivă, grefate pe adevărul vieţii, asemenea calităţi îi apăreau ca semn al unei muzici superioare. „Desăvîrşirea ideală a muzicii — spunea Serov în „Spontini şi muzica sa“ — numai atunci va fi atinsă cînd *adevărul* expresiei va *coincide* cu *frumuseţea* pur *muzicală,* melodică, cînd cel mai înalt adevăr al expresiei va genera cea mai înaltă frumuseţe a muzicii“.

Muzica trebuie aşadar să exprime viaţa, adevărul. Pornind de la critica muzicii abstracte, pure, Serov se întîlnea pe aceeaşi platformă cu marii gînditori ai vremii sale Belinski şi Cernîşevski. Desigur Serov nu a luat parte la lupta politică pe care au desfăşurat-o aceştia, el împărtăşind cu precădere concepţiile estetice ale democraţilor revoluţionari, ceea ce a şi făcut ca în precizarea conţinutului de viaţă căruia trebuie să-i dea expresie compozitorul, Serov să nu se situeze pe poziţii revoluţionare ca acelea de pe care au luptat străluciţii săi compatrioţi. Totuşi cerinţa pe care o adresează el compozitorilor din acest punct de vedere, ne impresionează şi astăzi prin profunzimea şi caracterul progresist, aproape unice în estetica muzicală a vremii sale : „muzica... trebuie să fie inseparabil legată de popor, de pămîntul acestui popor, de dezvoltarea sa istorică“ (lecţia din 5 martie 1866). Oricît am căuta în muzicologia apuseană a acelei epoci în care înfloreau teoriile reacţionare şi antipopulare ale lui Hanslick, va fi cu neputinţă să găsim o

formulare asemănătoare a menirii artei muzicale.

Chezășia oglindirii vieții într-o operă muzicală o constituie după Serov, prezența unei idei poetice fundamentale. Faptul că specificul muzicii poartă un caracter prin excelență emoțional, o înrudește puternic pe aceasta cu poezia lirică în care, deși mijlocul expresiv e altul, pe primul plan se află tot transmiterea stărilor sufletești ale eroului liric. „Prin însăși proprietatea limbajului muzical — spunea Serov — muzica va rămîne totdeauna poezie lirică, dacă prin lirism subînțelegem revărsările sufletești, în toată nesfîrșita lor gamă" („Scrisori despre muzică"). Spre deosebire însă de arta muzicală, poezia, folosind ca material de construcție cuvîntul, dă posibilitatea unei mai precise înțelegeri a sensului emoțiilor exprimate: ce a cauzat aceste emoții ? ce obiect au ele? (elemente pe care muzica, prin sine însăși, nu le-ar putea preciza). Nu apare de aceea cît se poate de firească necesitatea îmbinării posibilităților poeziei cu cele ale muzicii pentru ca aceasta să capete o forță și mai mare de a oglindi viața și de a influența pe ascultător ?

Iată de ce Serov considera ca cea mai înaltă culme a muzicii instrumental-simfonice acele opere pe care autorii lor le-au conceput în mod conștient, pe baza unei idei poetice concrete și al căror conținut poate fi redat în imaginile poetice corespunzătoare. Analizele pe care Serov le-a consacrat marilor capodopere clasice erau menite să demonstreze tocmai această unitate indestructibilă, în cadrul muzicii realiste, între imaginea muzicală și ideea poetică. Vorbind de pildă despre prima parte a Simfoniei a IX-a căreia, pînă la el (și încă azi!) i se dădea o tălmăcire pur formală, estetizantă, Serov spunea printre altele: „... ritmul acestei părți este oarecum în felul unui marș, ritm aspru, războinic, iar sensul ei direct îl constituie lupta întregii omeniri cu sine însăși, luptă diametral opusă viitoarei și pasionatei îmbrățișări din finalul simfoniei... Această primă introducere epică și întunecoasă ne lasă să întrezărim zilele sîngeroase ale teroarei. Împărăția libertății și a frăției trebuie să fie cucerită... Aceste pagini sumbre slujesc ca un contrast artistic pentru Eliseul încă îndepărtat... ele constituie o întruchipare profund filozofică în sunete muzicale, a paginilor înnegurate din istoria omenirii, paginile luptei necurmate, a veșnicelor îndoieli, a veșnicelor triste ți a veșnicei dureri, printre care bucuria, fericirea, licăresc cu strălucirea efemeră a unui fulger". („Simfonia IX-a, structura și sensul său").

Tezele sale privitoare la legătura indisolubilă dintre realism și ideea poetică în arta muzicală, Serov le sprijinea pe un examen serios al istoriei muzicii care-i confirma din plin presupunerile. „Istoria muzicii — spune Serov în „Tematismul uverturii „Leonora" — este la temeliile sale — sau istoria dezvoltării combinațiilor sonore în *dependență nemijlocită de ideea poetică* (subl. n.) care le cristalizează... sau istoria devierilor de la această condiție de bază a artei muzicale, de la scopul de a pătrunde în suflet cu ajutorul expresivității sunetului".

Desigur că întruchiparea muzicală a ideii poetice a evoluat de-a lungul veacurilor de la forme elementare, naive, către forme din ce în ce mai complexe și mai desăvîrșite, una din cele mai înalte și mai desăvîrșite manifestări ale acestora fiind programatismul. Serov a trăit într-o epocă în care sub impulsul muzicii marelui Beethoven, programatismul cunoștea o puternică înflorire. Gînditor cu concepții înaintate despre viață și artă, Serov nu putea să nu-și dea seama că viitorul aparține într-o măsură neînchipuit de mare tocmai acestei tendințe noi, progresiste, care urmărea pe de o parte reflectare mai bogată și mai sugestivă a realității în muzică, iar pe de altă parte sporirea accesibilității acesteia și deci lărgirea cercului de ascultători. Programatismul — înțeles în sensul său larg ca o întruchipare a unei idei poetice conștiente și clare, îi apărea de aceea lui Serov ca una din cele mai înalte și mai necesare forme de manifestare a realismului în arta muzicală. Perpetuarea preocupărilor unor compozitori pentru muzica abstractă, neprogramatică, era considerată de el ca un fenomen înapoiat, contrar dezvoltării firești a muzicii și deci sortit eșecului. Izvorîtă din cercetarea temeinică a realităților muzicale istorice și contemporane, constatarea lui Serov în legătură cu necesitatea istorică a victoriei programatismului pare a da expresie unei adevărate legi obiective. In lucrarea mai sus citată el spune:

„Cea mai nouă orientare în muzică (așa cum s-a manifestat în operele reprezentanților ei Berlioz, Wagner și Liszt) conferă muzicii cu program o superioritate hotărîtoare față de muzica fără program sau fără o idee poetică fundamentală. Această orientare restabilește, în domeniul muzicii teatrale, concertistice și bisericești, drepturile scopului muzical principal — capacitatea muzicii de expresivitate în cel mai larg sens și coboară totodată jocul sunetelor, operele *fără o idee poetică conștientă* (s.n.) la nivelul unui zăngănit plăcut, al unei activități artistice nedemne".

Ideea de realism și ideea de programatism coincideau, după cum se vede, într-o însemnată măsură în estetica lui Serov. Ar fi însă o greșeală de neiertat să se creadă că Serov condiționa realismul, caracterul programatic al unei opere muzicale de prezența vreunui text literar explicativ și amănunțit care să călăuzească pe ascultător prin labirintul diferitelor episoade muzicale. Nimic mai străin de Serov decît o asemenea concepție. Pentru marele critic

rus, esențialul era ca imaginile muzicale prin ele însele (indiferent dacă compoziția avea titlu, argument literar sau nu) să comunice ascultătorului un conținut poetic sugestiv, o idee clară. *Nu programul ci forța de expresie, plasticitatea imaginilor,* era aceea care determina, în concepția lui Serov, caracterul programatic al unei lucrări muzicale. Iată pentru ce marele critic rus își exprima întreaga desconsiderație față de acele opere a căror muzică, incapabilă să vorbească prin ea însăși, nu putea fi „înțeleasă" și urmărită decît prin ajutorul indicațiilor programatice ale autorului. „Acea muzică pe care ascultătorul o înțelege și de care nu se poate bucura fără ajutorul afișului care expune amănunțit toate intențiile autorului, este un jalnic simulacru de artă, — scrie Serov în studiul său despre Berlioz ; este un fel de compromis, un fel de quiproquo, ceva în genul acelor tablouri medievale în care cuvintele, pronunțate de persoanele zugrăvite, erau scrise pe o bandă de hîrtie, sau pe o panglicuță, ieșind din gura lor".

Realismul în muzică este așadar condiționat — după Serov — de prezența unei *idei poetice conștiente* în procesul de creație muzicală. Această convingere îl îndemna pe marele critic să pună un accent deosebit pe însemnătatea fazei inițiale a procesului componistic, faza în care compozitorul are datoria să-și stabilească și să-și clarifice tema, ideea, planul, concepția lucrării sale. Numai o concepție justă, legată de viață poate genera o muzică și veridică și frumoasă. „Punctul meu de vedere asupra creației muzicale în general, elaborat în urma studiului și observațiilor îndelungate, este că în muzică extrem de multe lucruri depind, înaintea tuturor celorlalte, de alegerea subiectului și de atitudinea justă sau falsă a compozitorului față de acesta. De fapt întreaga operă artistică se găsește inclusă, ca într-un germene, în prima sa concepție. Din „neadevăr" nu crește niciodată adevărul, iar fără adevărul expresiei, muzica este numai o jucărie, mai mult sau mai puțin plăcută, dar totodată și mai mult sau mai puțin goală" („Scrisoare către redactorul ziarului S Petersburgschih vedomostei"). Prețuirea lui Serov se îndrepta în mod exclusiv către acel compozitor care nu vede în procesul de creație o combinație abstractă, originală de mijloace muzicale ci — aidoma lui Gluck — uită, cînd începe să compună, că este muzician, gîndindu-se tot timpul că este *un om,* care se adresează prin arta sa celorlalți oameni, educîndu-i, înălțîndu-i, învățîndu-i să cunoască mai bine viața. „Artistul conștient, gînditor se dezice de cea mai mică solidaritate cu maeștrii afacerilor componistice, pe jumătate meșteșugari, care în notă nu văd decît „nota", în sunet numai „sunetul", în compunerea muzicii numai „asortarea" de ritmuri, acorduri și sonorități și nimic altceva. Artistul conștient, adevărat spune : „Începînd să compun o operă mă străduiesc mai întîi să uit că sînt muzician". („Cuvîntul mare al unui mare artist").

Adversar înverșunat al muzicii abstracte, propagator entuziast al muzicii legată de viață, al muzicii îmbibată de idei poetice, de probleme filozofice sau etice adînci, Serov consideră împletirea muzicii cu cuvîntul ca cel mai puternic mijloc de a oglindi viața, de a intensifica forța sugestivă a imaginilor muzicale. Prin sine însăși, muzica poate reflecta sau sugera numeroase aspecte ale realității și îndeosebi ale afectivității omului, dar totodată o serie de sectoare ale vieții rămîn în afara posibilităților ei de expresie. Pe de altă parte, lipsită fiind de precizie noțională, muzica exprimă stările sufletești într-un mod nedeterminat, vag, în sensul că obiectul și cauza acestor stări sufletești rămîn necunoscute pentru ascultător în cazul muzicii pur simfonice sau de cameră. Analizînd Simfonia IX-a de Beethoven, Serov a arătat că atunci cînd a năzuit să dea expresie muzicală ideii înfrățirii popoarelor, Beethoven s-a lovit de aceste granițe ale muzicii instrumentale, ceea ce l-a îndemnat să recurgă la împletirea muzicii cu cuvîntul poetic, cel mai sigur mijloc de a-și preciza intențiile creatoare, de a acționa în modul cel mai eficace asupra simțirii și gîndirii ascultătorului, de a-l influența din punct de vedere etic și nu numai din punct de vedere emoțional. Lui Beethoven „i-a fost hărăzit — scrie Serov — să străbată *întregul ciclu al muzicii instrumentale* pentru a se convinge de *inconsistența* acestei ramuri a artei, atunci cînd este *separată* de cuvîntul omenesc. Ultima simfonie a a lui Beethoven contopește din nou lumea sunetelor instrumentale cu vorbirea în cuvinte, cu cîntarea..." Nesubapreciind de loc valabilitatea, valoarea, rolul istoric însemnat al muzicii instrumentale, Serov și-a exprimat totuși convingerea că viitorul aparține muzicii cu text și program, muzică a tendințelor ideologice clare, muzică cu mare putere evocatoare, muzică de largă accesibilitate. Triumful treptat și inevitabil al acestei muzici va fi impus de însăși dezvoltarea obiectivă a artei muzicale. Caracterul de lege obiectivă al acestui fenomen este confirmat de identitatea punctului de vedere al lui Serov cu concluzia la care ajungea în 1894, în mod independent, unul dintre cei mai iluștri și mai progresiști muzicologi ai Franței — Jules Combarieu : „...nu există un singur muzician cunoscut care să nu fi cerut limbii vorbite un ajutor mai mult sau mai puțin amplu. Orice s-ar zice, această tendință se accentuează pe zi ce trece. Muzica părăsește regiunile abstracte în înălțimile cărora au făcut-o să planeze anumiți mari maeștri ; ea se apropie de realitate ca pentru a o lua pe aripile sale. Fuga nu mai este decît un exercițiu de școală. Arta lui Bach se îndreaptă de acum înainte către simfonia cu program și spre dramă. Pentru a-și atinge din plin scopul, muzicianul are

nevoie de concursul poetului". („Raporturile dintre muzică și poezie").

Tot așa cum avea să o facă Combarieu, cu trei decenii mai tîrziu, Serov considera programatismul și opera ca formele cele mai puternice de manifestare a realismului în muzică. Despre muzica cu program am vorbit deja în cele ce au precedat. Care erau opiniile lui Serov despre drama muzicală, despre operă ?

Serov considera că „muzica dramatică reprezintă floarea artei tot așa cum omenirea este floarea naturii". Și în privința operei Serov a formulat cu aceeași convingere și limpezime încă din vremea tinereții sale ideea că înflorirea operei ca „cea mai deplină formă a muzicii, ca artă" constituie o lege de dezvoltare a muzicii, tendința firească a progresului acesteia. „Această tendință — îi scria Serov lui Stasov în 1841 — există și se manifestă în tot ceea ce e elegant... iar muzica s-a subordonat legii generale a veacului nostru... genurile particulare se contopesc tot mai mult în oceanul muzicii dramatice, al operei". Principiile sale despre operă, Serov le-a expus îndeosebi în lucrările despre „Rusalka", „Spontini și muzica sa", „Ivan Susanin" și „Ruslan și Ludmila".

El a combătut energic toate manifestările care tindeau să rupă opera de realism, de sarcina înfățișării adevărului vieții. Ascuțișul criticii sale s-a îndreptat cu deosebită violență asupra strălucirii și fastului exterior care înlocuiesc în unele opere exprimarea vieții sufletești a personajelor. „In aceste opere uriașe —spunea Serov — poeziei muzicale autentice, laturii psihologice a muzicii le revine un rol de nimic ; această latură, care constituie farmecul principal al operei, este strivită de coruri nesfîrșite și plictisitoare, de procesiuni pedestre și ecvestre, de dansuri pe patine și fără, de scene cu femei care se scaldă, de păcătoși care învie din mormînt, ...de asedii ale orașelor sau nimiciri de castele ! Biata muzică ! Unde să-i mai găsești adăpost !".

Adepții „operei mari" în fuga lor după tot ce poate fi epatant și grandios uitaseră că „domeniul muzicii scenice nu constă în coruri și bacanale zgomotoase, ci în psihologia adîncă, în discuția dintre sufletul personajelor și sufletul spectatorului, în vibrațiile, în avînturile sufletului, cînd pasionate, cînd delicate, într-un cuvînt în tot ceea ce constituie viața sufletului".

O altă tendință negativă manifestată în arta de operă, de altfel în strînsă legătură cu cea precedentă, și pe care Serov a combătut-o cu asprime, a fost subaprecierea rolului conducător al melodiei în operă și abuzul de efecte naturaliste, antimelodice. „Forța, energia, fără frumusețe, degenerează pe loc în exagerare. O declamație peste măsură de puternică se transformă în strigăt neplăcut, o orchestrație peste măsură de puternică într-un trosnet asurzitor" ...„nici cunoașterea admirabilă a orchestrei și a vocilor, nici declamația expresivă, uneori minunată, nu pot răscumpăra lipsa esențială : sărăcia ideii melodice".

Serov a combătut de asemenea în scrierile sale virtuozitatea goală, stampa și șablonul atît de înrădăcinate în opera italiană.

Două au fost așadar devierile împotriva cărora și-a îndreptat Serov ascuțișul criticii sale în ceea ce privește creația de operă : pe de o parte exagerarea laturii scenice, exterioare a spectacolului în dauna frumuseții, simplității și puterii de caracterizare a muzicii ; pe de altă parte preocuparea exclusivă pentru frumusețea în sine a laturii muzicale (îndeosebi sub aspectul melodic) în pofida adevărului dramatic. Idealul de operă pentru care milita Serov, îmbina armonios adevărul dramatic cu frumusețea muzicală ; acest ideal izvora din studierea experienței marilor clasici. Din acest punct de vedere el considera că Gluck a fost acela care, cu tot tributul plătit de el pseudoclasicismului contemporan, a indicat linia principială de dezvoltare a creației de operă. In studiul său „Spontini și muzica sa", Serov scrie : „Gluck, creînd drama muzicală, a fost primul care a înțeles că principalele condiții ale acesteia sînt aceleași ca ale dramei vorbite, că drama muzicală trebuie să fie înainte de toate *dramă*... Pentru el *adevărul* expresiei stătea incomparabil mai sus decît frumusețea propriu-zis muzicală ; din fericire geniul său muzical a fost atît de puternic încît nu i-a permis să desfigureze ideea muzicală, să o jertfească sensului poetic ; în cea mai mare parte a operelor sale domnește echilibrul — atît de dorit de idealul muzicii — între sensul poetic și frumusețea frazei muzicale". Ca cea mai strălucită continuare și dezvoltare a acestei linii indicată de Gluck, îi apăreau lui Serov operele lui Glinka și Dargomîjski în care trăirile sufletești erau redate cu atîta profunzime și finețe, în care muzica se împletea atît de strîns cu drama personajelor. El opunea creațiile celor doi mari clasici ruși, operelor apusene în care tindeau să devină dominante fuga după efecte exterioare, ieftine, epatante, atît în muzică cît și în spectacol. „Acolo — spunea Serov — pe primul plan se află slujirea „efectului", lingușirea mulțimii (cu cît mai trivială, cu atît mai sigură). Aici avem de-a face cu slujirea dezinteresată a artei, după acel ideal care îi este propriu artistului. Acolo scopurile sînt exterioare, aici există un țel lăuntric".

Același ideal al adevărului muzical-dramatic îl îndemna pe Serov să prețuiască tendințele inovatoare ale lui Wagner și îndeosebi sîmburele lor rațional — contopirea organică a muzicii cu poezia și cu acțiunea scenică — ceea ce reprezintă, după Serov, o importantă contribuție adusă progresului dramei muzicale. Reforma wagneriană îi apărea lui Serov ca o dezvoltare a „ideii beethoveniene eliberatoare" iar principiile care-l călăuzeau pe Wagner, foarte

înrudite cu trăsăturile principale ale operei lui Glinka. Prețuirea lui Serov pentru muzica lui Wagner nu era lipsită de rezerve destul de importante, legate de complicația scenică exagerată, predominarea recitativului, insuficientă melodicitate și accesibilitate, punerea glasului omenesc pe un plan secundar, „metafizica romantică" etc. elemente pe care Serov le considera incompatibile cu drama muzicală realistă.

O trăsătură esențială care condiționa, în concepția lui Serov, realismul unei opere muzicale era *caracterul popular* al acesteia. Ideea de caracter popular revine adesea în scrierile lui Serov ca un criteriu fundamental de apreciere a valorii artistice. Există fără îndoială o limitare istorică inevitabilă în accepția pe care o dă Serov caracterului popular dar nu putem totuși rămîne indiferenți la strădania fără seamăn pe care a depus-o acesta încă în anii 50 pentru a înlătura imprecizia, confuzia și a elabora științific această noțiune pe care el a impus-o ca normă esențială de apreciere a unei opere muzicale (desigur sub influența ideilor lui Belinski, Cernîșevski) și care a devenit azi una din categoriile principale cu care operează estetica științifică. In studiul său despre „Rusalka" Serov scria :

„Cuvîntul „caracter popular" aplicat la arta muzicală are trei semnificații foarte diferite, dar care însă adesea sînt amestecate. Și anume:

1) Caracter popular conform cu națiia, pămîntul căruia îi aparține artistul.

2) Caracter popular, ca popularitate, în funcție de publicul pe care contează artistul și de caracterul talentului său.

3) Caracter popular în sens de colorit local, conform cu subiectul muzicii".

Concepția destul de limitată a lui Serov asupra caracterului popular reiese din faptul că el interpretează această noțiune mai mult sub aspectul ei formal — național și aproape de loc sub acela al conținutului ideologic, al poziției de pe care creează compozitorul. O afirmație atît de prețioasă ca aceea că „muzica... trebuie să fie inseparabil legată de popor... de dezvoltarea sa istorică" — amintită de noi mai sus — Serov o făcea în mod independent de definiția pe care o dădea caracterului popular și căreia îi rezerva astfel o accepție limitată. In schimb el considera ca a treia formă de manifestare a caracterului popular, coloritul local în sensul sublinierii muzicale a apartenenței naționale sau regionale a unui personaj, a locului acțiunii ; de pildă, se arată, în „Răpirea din Serai" apariția turcilor este întotdeauna marcată de caracterul turcesc al muzicii (toba mare, talgere, triangle). Ceea ce Serov numește colorit local ni se pare însă foarte indirect legat de caracterul popular, în sensul riguros al cuvîntului ; este mai degrabă o cerință elementară a reflectării realității în muzică.

Aceste obiecții ce se pot aduce definiției pe care o dă Serov caracterului popular nu întunecă însă însemnătatea strădaniei sale de a elabora științific o noțiune *inedită* în estetica muzicală precum și valoarea observațiilor referitoare la primele două forme de manifestare ale caracterului popular. Despre acestea din urmă vom insista, sumar, în cele ce urmează.

Pasiunea cu care a militat Serov pentru „caracterul popular conform cu națiia, pămîntul căruia îi aparține artistul" își are o dublă origine. Pe de o parte în aversiunea față de orice teorie cosmopolită, supranațională, în legătură cu limbajul muzical : „...muzica nu este cîtuși de puțin un limbaj universal, mondial, așa cum vor să o prezinte mulți scriitori străini. După părerea mea, muzica, tot așa ca și orice limbă omenească trebuie să fie inseparabil legată de popor..., de pămîntul acestui popor" spunea Serov în lecția publică pe care o ținea la 5 martie 1866. Această accepțiune pe care o dădea Serov ideii de caracter popular era legată, pe de altă parte, de admirația nestăvilită a sa față de tezaurul creației populare. Originalitatea specifică a muzicii fiecărui popor se opune, ca o realitate incontestabilă, teoriilor despre universalitatea limbajului muzical. „...Dacă în muzică ar exista — spunea Serov — acea însușire opusă despre care se vorbește — însușirea universalității, chiar bogată prin consecințele sale, atunci muzica populară ar dispare. Dar dimpotrivă, inima muzicii o întîlnim în imaginile cîntecelor populare, în popor, la omul simplu. Muzica riguros populară se schimbă... dar nu dispare, nu devine universală, ci păstrează tot ceea ce este determinat de tendința dezvoltării istorice". Cîntecul popular îl atrăgea însă pe Serov nu numai prin originalitatea structurii sale, dar mai ales prin farmecul, frumusețea și desăvîrșirea sa inegalabilă. Recurgînd la o comparație sugestivă, Serov arată că după cum crinul, în splendoarea și castitatea sa, întunecă strălucirea brocarturilor și a pietrelor prețioase, tot așa muzica populară, tocmai prin simplitatea sa este de o mie de ori mai bogată și mai puternică decît toate șiretlicurile științei scolastice, predate de pedanți în conservatoare și academii muzicale.

In cîntecul popular Serov aprecia mai ales capacitatea elementelor acestuia de a servi drept bază unor dezvoltări muzicale complexe, motivele populare nefiind, din acest punct de vedere, cu nimic mai prejos decît motivele create de maeștrii compoziției. „In ceea ce privește ...înseși motivele muzicale care slujesc de germene, de embrioane ale unor organisme muzicale dezvoltate, se poate afirma că la fiecare popor, cu o creație bogată de cîntece, se vor găsi, cu siguranță, motive capabile să rivalizeze chiar cu motivele beethoveniene" („Muzica cîntecelor ruse din sud"). Demonstrînd cum aproape toți marii compozitori au fost influențați într-un fel sau altul în creațiile lor de cîntecul popular, Serov considera inspirația

din folclorul național ca una din principalele cerințe ale realismului și mai ales ale dezvoltării artei muzicale ale cărei tendințe erau marcate în vremea aceea, de afirmarea hotărîtă a școlilor naționale.

Dar pentru ca folclorul — în speță cel rus — să devină izvorul nesecat al creației profesioniste, pentru ca preceptul lui Glinka „poporul creează muzica, noi compozitorii doar o aranjăm" să devină realitate — această muzică populară se cerea cunoscută, însușită în ceea ce avea ea mai caracteristic și în același timp în toată bogăția și varietatea ei. Serov și-a consacrat o bună parte din activitatea sa studierii științifice a cîntecului popular ale cărui trăsături esențiale de structură el le-a analizat în două lucrări de mare valoare folcloristică: „Cîntecul popular rus ca obiect al științei" și „Muzica cîntecelor ruse din sud". In concepe-rea și alcătuirea acestor studii, Serov a fost călăuzit de ideea că numai prin cunoașterea structurii intime a folclorului poate compozitorul să ajungă a compune *în spiritul creației populare*. Căci într-adevăr Serov considera ca manifestare artistică superioară îndeosebi acele opere în care compozitorul s-a dovedit capabil a crea *el însuși* melodii asemănătoare celor făurite de popor. Incă în scrisoarea pe care i-a trimis-o lui Stasov la 18 aprilie 1842 el afirma că un adevărat compozitor „nu trebuie cîtuși de puțin să ia pentru țelurile sale melodii de-a gata — din cîntece de pildă — ci trebuie să-și gîndească în așa măsură creația cu felul de a gîndi al poporului, încît propriile sale motive să se verse în formele cele mai iubite de popor, precum și cele mai corespunzătoare gustului acestuia". Totodată Serov sublinia că întregul arsenal de mijloace pe care-l folosește compozitorul trebuie să se mlădieze după structura specifică a melodiei populare, să respecte spiritul acesteia. „Se înțelege — spunea Serov — că caracterul popular al muzicii trebuie să se manifesteze nu numai în melodie, dar și în armonie, și în instrumentație. Aici nu sînt și nici nu pot fi reguli; trebuie studiu..."

Cu cît sarcasm își bătea joc Serov de acei muzicieni care, necunoscînd în esența sa cîntecul popular, se dovedeau incapabili să-și adapteze mijloacele componistice specificului acestuia și se apucau să modifice, să „corecteze" melodia populară pentru a o face să intre în patul procustian al gîndirii lor muzicale înguste, scolastice:

„Un muzicus obișnuit — scria el — înclinat să privească cîntecele populare de pe înălțimea erudiției meșteșugărești, cu disprețul cel mai stupid, nu va avea remușcări atunci cînd transpunînd în note melodia populară, o va „aranja", adică va denatura în ea tot ce după concepțiile lui de duzină i se va părea colțuros, aspru, necorespunzător regulilor (!) de teorie muzicală (care în realitate nici nu există) nu va sta pe gînduri să înlocuiască un interval incomod pentru acorduri banale prin altul mai „just", adică obișnuit, nu va sta pe gînduri să îngrămădească într-o măsură un motiv, care cere neapărat două măsuri, sau invers, va întinde în două măsuri ceea ce în cîntec sună într-una (sau cu totul în afara măsurii), nu va sta pe gînduri să impună cîntecului o mișcare ritmică care nu seamănă cu esența originală a acestuia dar care e mai apropiată de ritmurile care sună în auzul intern al muzicantului rutinat, trezite de acea muzică, în mijlocul căreia el plutește în viața de toate zilele, ca peștele în eleșteu".

Acestea sînt principalele teze elaborate de Serov în legătură cu prima accepțiune dată de el caracterului popular, înțeles ca expresie a naționalității căreia îi aparține artistul.

Cel de-al doilea sens pe care îl atribuie Serov noțiunii de caracter popular este, reamintim, acel al „popularității, în funcție de publicul pe care contează artistul și de caracterul talentului său". Serov era categoric împotriva acelei popularități prin care compozitorul lipsit de răspundere și respect pentru artă adevărată, renunță la înaltele cerințe ale acesteia și face concesii modei pentru a obține un succes ieftin și de răsunet. Asemenea compozitori „lingușesc" mulțimea, fac apel la gusturile înapoiate și triviale ale acesteia, în loc să educe, să ridice exigențele publicului. Referindu-se la acest gen de „popularitate" Serov scria în studiul său despre „Rusalka" că aceasta este „o însușire mai degrabă întîmplătoare... după care compozitorul nu trebuie să alerge în mod special, ca după un element al succesului. In „idealul" stilului de operă, această însușire nu trebuie să intre pentru că mizînd îndeosebi pe ea se poate ajunge la o extremă vulgarizare a stilului". Serov se declara însă în favoarea acelei popularități înțeleasă în sensul simplității nobile și clarității materialului muzical, factor indispensabil pătrunderii unei opere muzicale în masele largi. „Pe de altă parte — scria Serov în studiul citat — elementul popularității este foarte de dorit pentru compozitor și poate să nu dăuneze muzicii sale (ca dovadă pot sluji multe melodii geniale din „Flautul fermecat" în cel mai înalt grad artistice și extrem de populare). Este necesar să ne amintim că ascultătorii de operă sînt *masa* publicului și că dimensiunea muzicii teatrale nu permite forme prea fărămițate și complicate. Muzica de operă trebuie să fie *simplă* și neîncetat frumoasă, atunci ea va fi și larg accesibilă, prin urmare populară".

★

Printre nenumăratele lucrări științifice ale lui Serov nu se găsește nici una în care autorul să-și fi propus ca scop exclusiv elaborarea și cuprinderea într-un sistem armonios a principiilor realismului muzical. Despre realism

Serov a vorbit pe marginea operelor muzicale ruse, apusene, pe care le analiza sau le recenza. Nu se încheagă însă aceste observaţii, făcute întotdeauna de marele critic rus „la obiect", într-un adevărat codex estetic care îmbrăţişează cele mai acute probleme ale realismului în muzică? Sintetizînd de pe poziţii ideologice progresiste experienţa marilor clasici, Serov a intuit, cu justeţe, care trebuie să fie linia de dezvoltare a muzicii adevărate şi a formulat cu claritate cerinţele esenţiale ale realismului, luminînd astfel drumul pe care aveau datoria să meargă în acea vreme compozitorii pătrunşi de răspunderea pentru arta lor, pentru popor. Serov a fost, incontestabil primul teoretician al realismului în muzică, în sensul ştiinţific şi totodată militant al cuvîntului.

Meritele pe care şi le-a cîştigat Serov în această direcţie apar şi mai evidente dacă confruntăm rezultatele activităţii sale cu cercetările contemporane lui în legătură cu problemele realismului în muzică. Se poate afirma că muzicologia apuseană de la mijlocul secolului trecut a teoretizat realismul în măsura necesară ca concluziile sale să devină un îndrumător al practicii componistice?

Acest lucru nu s-a întîmplat decît sporadic şi nu în lucrările muzicologilor ci în scrierile de critică ale unor compozitori ca Schumann, Berlioz, Liszt, Wagner care au făcut generalizări interesante, valabile pe marginea fenomenelor muzicale analizate de ei. Însemnătatea şi valoarea acestor generalizări este totuşi limitată de poziţia estetizantă pe care s-au situat adesea (ca de pildă Schumann), de concesiile pe care erau nevoiţi să le facă gustului dominant al vremii, intereselor de altă natură decît cea artistică (cum a făcut de pildă Berlioz) precum şi de faptul că unii din ei, ca Wagner, au făcut critică pentru a-şi teoretiza propria lor estetică, iar nu pentru a descoperi legi artistice cu caracter general.

In ceea ce-i priveşte pe muzicologii de profesie ai vremii, lucrurile stau mult mai simplu. Cercetările lor au avut cel mai puţin un caracter militant, de călăuzire a practicii componistice pe drumul realismului. Predominante erau aici tendinţele de a face din critică muzicală o cozerie plăcută sau o exegeză scolastică, şi într-un caz şi în altul ruptă de problemele şi sarcinile creaţiei muzicale. Tendinţele esenţiale ale muzicologiei din vremea lui Serov au fost sugestiv caracterizate de acesta în articolul său polemic „Cîteva rînduri despre broşura lui Rostislav": „Două procedee de a scrie despre muzică au intrat de mult în uz: ...unii delectează publicul, în maniera foiletoniştilor francezi, cu tot felul de glume şi zicale, îndepărtîndu-se neîncetat şi în toate părţile de la obiectul principal, scriu vrute şi nevrute dar nu spun absolut nimic; alţii, pe urmele criticilor germani greoi, scriu un şir nesfîrşit de amănunte pseudoştiinţifice şi pseudoprofunde, aşa încît în spatele acestor vorbe goale este cu neputinţă să-ţi dai seama despre ce e vorba şi dacă recenzentul a avut vreo idee călăuzitoare". In mijlocul unor asemenea sterile şi filistine preocupări, Serov a ridicat şi teoretizat cu îndrăzneală cele mai acute probleme ale creaţiei muzicale realiste, oferind compozitorilor nu reţete ci un îndreptar de nepreţuit, al artei adevărate, al artei care oglindeşte fidel viaţa şi slujeşte cu abnegaţie poporul.

O METODĂ CONSECVENT ŞTIINŢIFICĂ DE EXPLICARE A MUZICII

Serov afirma o dată: „Dacă tot ceea ce se petrece în sufletul omului ar putea fi transmis prin cuvinte, n-ar mai fi muzică pe lume". Ceea ce înseamnă că muzica excelează în redarea acelor stări sufleteşti a căror exprimare adecvată, nuanţată, nu este accesibilă cuvîntului. Cititorul înclinat să tragă concluzii pripite şi-ar putea închipui în faţa unei asemenea afirmaţii, de altfel pe deplin întemeiate, că Serov nega posibilitatea explicării conţinutului muzicii; ar putea fi oare altfel cîtă vreme această artă exprimă afecte în a căror sezisare şi precizare cuvîntul se arată neputincios?

Lucrurile stau în realitate, în alt fel.

Vorbind despre capacitatea muzicii de a exprima ceea ce cuvîntului îi este inaccesibil, Serov s-a referit întotdeauna la acele transformări imperceptibile, nuanţe şi cute ascunse ale sentimentelor pe care le transmite ascultătorului o operă muzicală pe parcursul desfăşurării sale. De altminteri în această capacitate deosebită a muzicii constă farmecul, originalitatea, puterea de a emoţiona, principala sa raţiune de existenţă ca artă independentă. Trebuie însă făcută o distincţie între acest aspect al problemei şi posibilitatea de a explica prin cuvinte nu detalii afective ci *tendinţa* ideologică-emoţională a operei, conţinutul *esenţial* al imaginilor sale muzicale. O asemenea explicare prin intermediul cuvintelor este nu numai posibilă dar şi necesară deoarece are menirea să orienteze pe ascultător dar mai ales să stabilească în mod ştiinţific conţinutul, tendinţa obiectivă a operei muzicale şi deci valoarea acesteia. Năzuinţei de a explica maselor largi şi a le ajuta să înţeleagă conţinutul de viaţă al operelor muzicale, năzuinţei de a argumenta ştiinţific posibilitatea şi căile de explicare a acestui conţinut, şi-a închinat Serov o mare parte a cercetărilor sale muzicologice. Convingerea nestrămutată că muzica adevărată oglindeşte, prin intermediul stărilor sufleteşti, realitatea în toată multilateralitatea ei, a generat în Serov încrederea în posibilitatea de a dezvălui această realitate prin intermediul cuvintelor — minunatul instrument de cunoaştere al omului.

Pentru a ne putea da însă seamă de aportul

adus muzicologiei de Serov în această direcţie este necesar să reamintim cititorului cîteva din trăsăturile principale ale metodei de explicare a fenomenului muzical aşa cum apar ele în studiile muzicologiei apusene a epocii.

Explicarea tehnicistă, strict profesională, constituie nota dominantă în majoritatea analizelor muzicale făcute de cercetătorii de specialitate. Un asemenea mod de analiză îmbracă două aspecte fundamentale.

Avem de-a face pe de o parte cu analize la baza cărora stă o concepţie dualistă despre raportul dintre conţinut şi formă, convingerea în posibilitatea tratării separate a acestor două categorii estetice. Mari muzicieni ca Berlioz şi Schumann care au stat *în creaţia lor* pe poziţii realiste nu puteau să nu recunoască şi să afirme cu tărie existenţa unui conţinut real de viaţă în operele pe care le analizau în bogata lor activitate de critică muzicală. Gîndirea lor teoretică, impregnată de elemente metafizice şi idealiste, îi împiedică însă adesea să vadă legătura indestructibilă dintre conţinutul ideologico-emoţional şi mijloacele menite a-l întruchipa ceea ce îi împingea la o tratare abstractă, formală, tehnologică a acestora din urmă. Vorbind despre simfonia în do minor de Beethoven, (partea I-a) Berlioz arată pe de o parte în ce constă conţinutul poetic şi de viaţă al acesteia („sentimentele dezordonate care răvăşesc un mare suflet pradă disperării... furia teribilă a lui Othello primind din gura lui Iago calomniile otrăvite care-l conving de crima Desdemonei") iar pe de altă parte vorbeşte, întrerupînd această caracterizare, despre acordul de cvartă pe nota secundă a tonalităţii, despre pregătirea, rezolvarea şi dispunerea sa în orchestră. Consideraţiile din urmă avînd un caracter strict tehnic şi făcînd abstracţie de funcţia expresivă a procedeului muzical analizat, de rolul său în cadrul imaginii muzicale, apare ca un corp străin, nejustificat în cursul unei explicări poetice şi inspirate a conţinutului muzicii lui Beethoven. Un fenomen asemănător se petrece în multe din analizele lui Schumann. In analiza pe care o făcea Simfoniei fantastice de Berlioz, Schumann îşi propunea să cerceteze această lucrare din patru puncte de vedere: al formei, al compoziţiei muzicale, al ideii, al spiritului. Prin compoziţie muzicală Schumann înţelegea armonia, melodia, dezvoltarea tematică şi stilul, în sens îngust tehnic; vorbind despre formă el se referă la structura întregului şi a părţilor constitutive. Compoziţia muzicală Schumann o compară cu „materia", „materialul" iar forma muzicală cu „costumul" confecţionat din acest material. Schumann vorbeşte pe larg despre particularităţile de structură muzicală ale simfoniei lui Berlioz iar consideraţiile asupra conţinutului el le reduce la reproducerea programului alcătuit de însuşi compozitorul.

Celălalt aspect al explicării tehniciste a muzicii, evident în special în studiile muzicologilor de profesie, se caracterizează prin preponderenţa aproape exclusivă a consideraţiilor de ordin formal-tehnic, remarcile asupra conţinutului muzicii dispărînd aproape cu desăvîrşire. Reprezentantul tipic al acestei tendinţe în muzicologie este Hanslick care de altminteri îşi justifica metoda sa formalistă de analiză prin convingerea, minuţios teoretizată, că muzica n-are un conţinut de idei sau sentimente. Hanslick făcea următorul sofism: dacă în muzică ar exista un conţinut care ar putea fi redat prin cuvinte şi noţiuni, atunci compozitorii ar gîndi în cuvinte şi nu în sunete. Plecînd de la premiza că „compozitorul e nevoit să gîndească în sunete" iar nu în cuvinte, trebuie acceptată concluzia că în muzică nu există un conţinut pe care l-ai putea exprima prin cuvinte. Şi în chip de ilustrare concretă a acestui sofism, Hanslick analiza uvertura „Prometeu" de Beethoven în felul următor:

„Iată aproximativ ceea ce reţine din ea (adică din uvertura n.n.) auzul atent al unui iubitor al muzicii: sunetele primei măsuri, coborînd cu o cvartă, repede şi într-o sonoritate moderată, aleargă în sus şi se repetă exact în a doua măsură; măsurile a treia şi a patra duc mai departe aceeaşi figură într-un ambitus lărgit, picături ale torentului care s-a ridicat, coboară în jos; în următoarele patru măsuri se repetă aceeaşi figură şi acelaşi desen pe care ea îl creează. Şi astfel în faţa capacităţii ascultătorului de a percepe spiritual se încheagă la început simetria între primele două măsuri, apoi între acestea şi următoarea, însfîrşit între primele patru măsuri (ca un fel de arc mare) şi următoarele patru (ca un alt arc mare corespunzător). Basul, care susţine ritmul, marchează începutul fiecăreia din primele trei măsuri cu o lovitură, iar cea de a patra măsură cu două lovituri etc. etc."

La sfîrşitul acestei aride înşiruiri de intervale, ritmuri şi măsuri, Hanslick trăgea concluzia firească ce conţine de altfel însăşi concepţia de bază a unei analize formaliste: „In afară de cele expuse aici noi nu sezisăm în temă nici un fel de conţinut şi cu atît mai puţin vedem vreun sentiment pe care să-l exprime sau să-l trezească în mod necesar în ascultător" („Frumosul muzical").

Impotriva unor asemenea analize Serov s-a ridicat cu toată vehemenţa. El nu a pierdut nici un prilej de a biciui cu sarcasm pe acei muzicologi pedanţi care „toată viaţa se mulţumesc să studieze scoarţa cărţii iar în ceea ce priveşte conţinutul ei nici nu-l bănuiesc şi nici nu se îngrijesc cîtuşi de puţin de el („Concertele societăţii filarmonice sub conducerea lui R. Wagner"). După cum se declarase adversar înverşunat al muzicii pure, în compunerea căreia autorul nu-şi propune decît com-

binarea cît mai ingenioasă a ritmurilor, a armoniilor, a timbrelor, Serov a luat o poziţie la fel de categorică împotriva criticii tehniciste incapabilă să seziseze ideea poetică, mesajul de viaţă conţinut într-o operă muzicală şi preocupată în mod exclusiv de descrierea procedeelor formale folosite de compozitor. Concepute după un asemenea calapod tehnic-descriptiv, analizele muzicologilor pedanţi se îneacă într-un noian de observaţii minore, scolastice care nu duc nicăieri. „Acolo — spunea Serov — în „Cîteva rînduri despre broşura lui Rostislav" — nu ai nimic altceva de căutat în afara acestor inventare aride — care nu folosesc nimănui şi nu interesează pe nimeni — ale obiectului analizat". Serov a combătut îndeosebi pe acei cercetători ai lui Beethoven care se arătau incapabili a sezisa semnificaţia ideologică a operelor marelui titan cufundîndu-se în exegeze sterile şi talmudice ale simfoniilor şi uverturilor acestuia. In lucrarea sa „Tematismul uverturii Leonora" care constituie un model de analiză a formei de expresie muzicală în strînsă legătură cu conţinutul care a generat-o, Serov acoperă de ridicul acest mod birocratic, formalist de a înţelege muzica lui Beethoven; consideraţiile sale sînt valabile însă pentru tălmăcirea oricărei opere muzicale realiste". ...„Dacă în operele acestui mare poet al muzicii, spune Serov, vom urmări notele şi acordurile, exclusiv ca note şi acorduri, nedezvăluind semnificaţia lor adîncă, nevăzînd în ele acţiunea dramatică şi activitatea spirituală, exprimată de poetul muzician, dacă ne oprim cu uimire în faţa faptului că tema este expusă o dată în optimi (Adagio) şi altă dată în doimi (Allegro) — avem oare dreptul să spunem că-l înţelegem pe Beethoven?"

Metoda de analiză pe care o opunea Serov exegezei tehniciste a operei muzicale este strîns legată de concepţia sa că muzica adevărată este aceea care oglindeşte „viaţa sufletului"; de aici convingerea neabătută a lui Serov că menirea principală a cercetătorului este de a pătrunde dincolo de note, acorduri, de frumuseţea şi armonia formei sezisînd şi făcînd cunoscut conţinutul de viaţă al operei analizate. Acesta este scopul esenţial către care converg toate analizele făcute de Serov muzicii înaintaşilor sau contemporanilor lui. Care sînt principalele particularităţi ale metodei sale de explicare a muzicii?

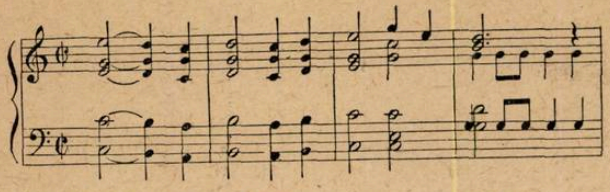
★

Tipul dominant de analiză muzicală era impregnat în acea vreme de un spirit vădit metafizic. După cum se ştie o notă caracteristică a metodei metafizice o constituie studierea fenomenelor luate izolat, independent, în afara condiţionării lor reciproce. Muzicienii epocii — chiar cei aflaţi pe poziţii ideologice mai înaintate — studiau conţinutul unei opere (sentimente, idei, subiect) în mod separat de limbajul muzical, pe care-l tratau ca pe o categorie aparte, autotelică. Totodată limbajul muzical ei îl analizau ca pe o sumă a diferitelor compartimente: tematică, armonie, orchestraţie, formă etc. care constituiau de asemenea, fiecare, obiectul unor consideraţiuni de sine stătătoare. Trebuie să recunoaştem că o asemenea fracţionare metafizică a operei analizate s-a perpetuat pînă în zilele noastre, reprezentînd un mod curent de a explica muzica în numeroase studii publicate la noi.

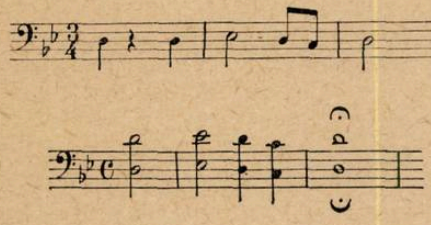
Spiritul nou pe care-l aduce Serov în explicarea muzicii constă, în primul rînd, în *studierea fenomenului muzical ca organism artistic integral, ca o unitate indestructibilă între conţinut şi formă.*

Muzicologul francez Fétis îşi propusese să analizeze în „Revue et Gazette musicale de Paris" printre alte creaţii ale lui Glinka şi opera „Ivan Susanin" a marelui clasic rus. Stăpînit de concepţia metafizică mai sus amintită, Fétis trecea întîi în revistă subiectul şi episoadele dramatice — care constituiau desigur pentru el conţinutul operei lui Glinka — după care aborda chestiunile de tehnică muzicală. Pe acestea din urmă el le analiza „fie din punctul de vedere al publicului francez (adică ceea ce a plăcut şi ceea ce nu a plăcut la Paris), fie ca expresie a capriciului compozitorului, a pasiunii dezavantajoase către ciudăţenii, care îndepărtează de la modelele clasice şi strică stilul". Un asemenea mod de analiză — împreună cu o serie de grosolane greşeli de elementară informare ale lui Fétis — constituie obiectul virulentului pamflet al lui Serov „Artistul rus şi critica franceză".

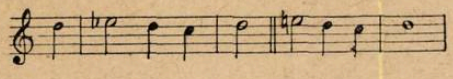
Un strălucit exemplu de analiză unitară, dialectică a aceleiaşi opere îl dă Serov în studiul său: „Experienţa criticii tehnice asupra muzicii lui Glinka". Serov îşi propune să demonstreze în acest studiu că ideea principală a operei este aceea a patriotismului „care se oglindeşte puternic în sufletul lui Susanin şi serveşte ca bază a eroismului său". Această idee, arată Serov, îşi găseşte cea mai splendidă înflorire a sa în imnul victorios din final în care simţi cuprinsă „întreaga Moscovă, întreaga Rusie a vremurilor lui Minin şi Pojarski" şi „pe care este cu neputinţă să-l desprinzi de Piaţa Roşie din faţa Kremlinului, acoperită de mulţimile poporului, de toată mişcarea scenică, de sunetul trompetei şi dangătul clopotelor". In acele momente ale operei în care, în sufletul lui Susanin, ideea patriotismului se impune pe prim plan partea muzicală e impregnată de elemente ale imnului final „Slavă ţie, Rusia mea" „care va răsuna integral numai la sfîrşitul operei:"



Dar încă din primul act — arată Serov — se face auzită intonaţia caracteristică a acestui imn în scena cînd poporul şi Susanin află, cu bucurie, vestea înfrîngerii duşmanului. Serov subliniază apariţia acestei intonaţii atît în intervenţiile solistului (Susanin) cît şi în partea corală :



Acest motiv nu este altceva — arată Serov — decît începutul imnului final. Deosebirea dintre ele constă în caracterul terţei iniţiale (mică în actul I, mare în final)



Această deosebire îşi are o întemeiere psihologică bine gîndită. In primul act triumful ideii patriotice „apare ca ceva îndepărtat, probabil" ceea ce face ca această idee să nu fie „atît de limpede, pentru a genera luminoasa terţă majoră care stă la baza principalei melodii din „Slavă ţie, Rusia mea". Serov indică în continuare şi alte momente în care se aud, topite în melodii cu caracter diferit, motive ale victoriosului imn final.

Analiza lui Serov se deosebeşte în mod fundamental de consideraţiile lui Fétis. Marele critic rus urmăreşte ideea patriotică — ce constituie conţinutul operei lui Glinka — în însăşi forma ei muzicală de manifestare. „Ivan Susanin" nu-i apare lui Serov ca o asociere mecanică între text, muzică şi acţiune scenică, între conţinut pe de o parte şi forma muzicală pe de altă parte, ci ca un organism artistic viu în care muzicii îi revine rolul principal şi unificator. Analiza lui Serov nu alterează cîtuşi de puţin unitatea acestui organism ci dimpotrivă o subliniază. Prin concepţia cuprinzătoare, sintetică pe care a dovedit-o în analizele făcute fenomenului muzical, Serov a dovedit o remarcabilă capacitate de a gîndi dialectic, de a sparge limitele gîndirii metafizice, mecaniciste ce caracterizau metoda de analiză muzicală a vremii sale.

★

Una din criticile esenţiale aduse de A. N. Serov analizelor tehniciste se referă la faptul că autorii lor „îşi îndreaptă toată atenţia spre sunetele izolate, spre frumuseţea formelor, în care ele se împletesc *şi nu spre întruchiparea ideii (s. n.)*, căreia i se subordonează tot restul" („Tematismul uverturii „Leonora"). Preocuparea lui Serov de a scoate întotdeauna la lumină *ideea* (poetică, filozofică, etică) fundamentală a operei analizate străbate toate cercetările acestuia şi răspunde convingerii sale că orice operă cu adevărat realistă are la baza sa o idee artistică conştientă. Străduindu-se să seziseze şi să urmărească ideea artistică fundamentală a unei compoziţii muzicale Serov descoperă însăşi esenţa acesteia, firul roşu care unifică elementele componente, le organizează, le dă sens.

Ceea ce în terminologia lui Stanislavski a căpătat numele de „supra-problemă" înţelegîndu-se prin aceasta ideea de bază pentru care militează autorul, poate caracteriza în modul cel mai adecvat şi obiectul străduinţiilor lui Serov. Se ştie că Stanislavski formula într-un mod deosebit de lapidar, expresiv şi cuprinzător supra-problema pieselor pe care le punea în scenă : „Vreau să salvez omenirea" — aceasta îi părea că constituie ideea fundamentală a lui „Hamlet". In opera „Don Pasquale" el socotea că supra-problema poate fi formulată astfel : „Tineţea să întinerească, bătrîneţea să îmbătrînească". Asemenea formulări concentrate reprezentau rezultatul unui complex proces de analiză şi sinteză şi constituiau pentru regizor sau actor o busolă călăuzitoare care le permitea să înţeleagă just toate fazele, amănuntele operei dramatice.

Pe o linie asemănătoare a mers la vremea sa şi Serov. Din reproducerea anterioară a consideraţiilor asupra lui „Ivan Susanin" ne-am putut da seama că întreaga analiză muzicală a lui Serov urmărea punerea în relief a ideii de triumf a patriotismului popular. O preocupare asemănătoare vădeşte Serov atunci cînd vorbeşte despre Simfonia a V-a de Beethoven a cărei idee filozofică ajunge s-o definească astfel : „ideea simfoniei este : prin întuneric către lumină, lupta grea cu soarta şi rezultatul victorios". Deosebit de instructiv este felul în care Serov urmăreşte diferitele faze ale întruchipării ideii fundamentale a simfoniei a IX-a de Beethoven — necesitatea luptei pentru cucerirea unui viitor de bucurie şi înfrăţire a popoarelor. „Eliseumul frăţiei, împărăţia bucuriei, spune Serov, este un scop pentru omenire; este supremul bine la care nu poţi însă ajunge decît parcurgînd un drum lung. Este motivul pentru care acest Eliseum nu îl simţim pe deplin decît în finalul simfoniei. Părţile precedente îl duc treptat pe ascultător către acest final". Reprezentînd ţelul şi rezultatul luptei pentru mai bine a omenirii, finalul simfoniei constituie „forma concentrată cea mai înaltă, „su-

blimatul" a tot ce a fost expus în fazele precedente". Iată pentru ce Serov își începe analiza sa cu studierea finalului cantată ale cărui cuvinte exprimă răspicat sensul ideologic al operei și a cărui temă constituie „tema principală a întregii simfonii"; analiza acestui final, arată Serov, „ne va da cheia pentru înțelegerea părților precedente (constituite așa cum s-a spus, pe aceeași temă muzicală)". Ceea ce-l îndreptățea pe Serov să afirme că primele trei părți reprezintă drumul lung al luptei pentru cucerirea binelui suprem este faptul că, din punct de vedere muzical, aceste părți sînt tot atîtea etape ale afirmării tot mai accentuate a „temei bucuriei". Partea întîia este caracterizată de Beethoven ca „luptă a omenirii cu sine însăși"; întîlnești aici paginile cele mai întunecoase din istoria popoarelor, paginile veșnicei lupte, ale veșnicelor îndoieli, ale veșnicei triste, printre care bucuria, fericirea scînteiază ca un fulger trecător"; ceea ce face ca și din melodia imnului să se întrezărească aici numai fragmente, „ca azurul printre norii de furtună".

„Al doilea stadiu al ideii (Scherzo) — scrie Serov — reprezintă cufundarea în valurile vieții, așa cum este ea. Totul aici se mișcă, furnică... sentimentul dominant este acela al unei triste nemulțumiri". Dintr-o dată un episod vesel aduce imaginea unei serbări populare. „Ca temă apare aici melodia imnului, coborîtă prin transformarea ritmică pînă la trivialitate, foarte asemănătoare cu tema din „Kamarinskaia"... „Este remarcabil — subliniază Serov — că atît în primul Allegro, cît și în Scherzo nu numai scînteierile majore sînt luate... din „tema imnului" dar și dezvoltările minore sînt construite pe aceeași temă..."

„Veriga care trebuie să slujească drept trecerea cea mai apropiată către ultimul stadiu, către antepoarta Eliseumului, este sentimentul religios". Adagio-ul simfoniei a IX-a respiră, după Serov, blîndețe și pace, „mai presus de orice deosebire confesională, în cel mai pur spirit evanghelic al dragostei... In el, la fiecare pas se găsesc ecouri ale acelei părți a finalului în care se dezvoltă tema „siderală" și se zugrăvește adierea unei „aripi mîngîietoare".

Analizînd introducerea instrumentală a finalului, Serov arată că sensul acesteia îl constituie „înlăturarea de către poetul muzician a tuturor stadiilor precedente, prin care ne-a purtat pe drumul spre „Eliseumul frăției" și afirmarea crescîndă a temei imnului a cărui dezvoltare culminează în partea vocal-simfonică.

Preocuparea lui Serov de a urmări diferitele stadii de întruchipare a *ideii fundamentale* a simfoniei este evidentă și în aprecierea pe care o face el structurii tonale de ansamblu a acesteia. „Eliseumul, spune Serov, este străbătut de raze de lumină (re major). Pînă la această lumină omenirea trece prin întuneric și clar-obscur: partea I-a *minoră*, scherzo-ul *minor*, tonuri majore episodice în adagio".

Prin demonstrarea existenței unei idei centrale în jurul căreia se organizează întregul material emoțional și muzical al simfoniei, Serov urmărea să combată afirmațiile muzicologilor pedanți ai vremii și în special pe A. B. Marx, care pretindea că „între finalul acestei simfonii și părțile care o preced nu este nici o legătură lăuntrică, nici o solidaritate, că acest final este adăugirea arbitrară a unui geniu capricios".

★

Deși în cele de mai sus am insistat în mod special asupra preocupării lui Serov de a studia opera muzicală ca *fenomen artistic integral* și de a desprinde, mai presus de toate, *ideea fundamentală* a acesteia, s-a putut totuși lesne observa că atît în cazul lui „Ivan Susanin" cît și în acela al Simfoniei a IX-a principala cale de a dezvălui conținutul de viață al muzicii constă în analiza materialului ei tematic.

Ce caracter au temele componente? Ce transformări suferă ele? Ce raporturi se stabilesc între aceste teme? Care este tema dominantă pe parcursul dezvoltării? — acestea și altele asemănătoare sînt principalele întrebări cărora caută să le răspundă Serov în analizele sale. Marele critic muzical rus a afirmat cu putere *tematismul* ca purtător principal al conținutului de idei și sentimente în muzică și *analiza comparativă a structurii tematice* ca principală cheie de înțelegere a acestui conținut. Și este și firesc să fie așa de vreme ce tema (melodia) este aceea care stă la baza imaginii artistice în muzică.

Lucrarea sa „Tematismul uverturii Leonora" este aceea în care el pune bazele teoretice ale analizei tematice și totodată oferă un strălucit exemplu de aplicare consecventă a metodei sale. Esența analizei tematice, în concepția lui Serov, constă nu în a urmări temele și procesul de transformare la care sînt supuse ca procedee pur muzicale, susceptibile de o analiză exclusiv tehnică, ci de a dezvălui semnificația lor psihologică adîncă, acțiunea dramatică exprimată prin intermediul lor. Analiza tematică minuțioasă pe care o face Serov uverturii „Leonora" îi permite să demonstreze că aceasta reflectă „ca într-o oglindă fermecată" însuși subiectul operei „Fidelio", că în ea apar caracterizate din punct de vedere tematic cele trei personaje principale: Leonora, Florestan, Pizzaro. Tot pe baza analizei tematice, Serov precizează că uvertura se referă la momentul culminant de dezvoltare a acțiunii dramatice a operei — scena în care Leonora și Rocco, la ordinul lui Pizzaro coboară în temniță pentru a pregăti mormîntul lui Florestan pe care-l găsesc dormind; lîngă Flo-

restan, epuizat de suferințe, cuprins de viziunile delirante ale febrei, apare Leonora, în al cărei suflet eroic clocotește dorința de a-și elibera soțul și de a-l pedepsi pe dușman. Serov a ajuns la concluzia că uvertura lui Beethoven se referă tocmai la această scenă constatînd că: în introducere apare tema lui Florestan (aria lui din operă) iar motivele componente exprimînd suspinul, durerea, capătă o subliniere predominantă; această temă alternează cu figurația motivică foarte aeriană ce creează o atmosferă fantastică, de vis, precum și cu motivul furtunos al lui Pizzaro — ca o presimțire a planului mîrșav urzit împotriva patriotului întemnițat; tema Leonorei apare ca din depărtare, ca un vis care devine realitate și a cărei puternică afirmare exprimă bucuria revederii celor doi soți, în clipa cînd Florestan se trezește din coșmarul său etc., etc.

Studierea materialului tematic al unei opere muzicale s-a făcut și în muzicologia apuseană însă mai niciodată el nu a generat concluzii privitoare la conținutul operei deoarece temele și procesul transformării lor erau privite ca elemente pur muzicale, iar nu ca imagini artistice vii. Un exemplu ne va lămuri mai bine asupra insuficienței analizei tematice așa cum era ea de obicei aplicată în muzicologia apuseană. In aceeași vreme cu Serov adică în jurul anilor 60, Berlioz, a cărui contribuție la dezvoltarea criticii muzicale pe un făgaș democratic este remarcabilă, explică în acest mod partea a doua din Simfonia V-a de Beethoven: „Tema propusă mai întîi de violoncele și viole reunite, cu un acompaniament simplu de pizzicato al contrabașilor, este urmată de o frază a instrumentelor de suflat care revine constant la fel și în același ton, de la un capăt la altul al bucății, oricare ar fi modificările suferite succesiv de prima temă. Această persistență a aceleiași fraze care apare în continuu în simplitatea sa așa de profund tristă, produce încetul cu încetul asupra sufletului auditorului o impresie pe care n-ar putea-o descrie..." Considerațiile lui Berlioz, privitoare la structura tematică nu sînt inexacte dar, dat fiind caracterul lor formal, nu izbutesc să explice conținutul filozofic adînc al acestei părți a simfoniei, ceea ce de altfel autorul e și nevoit să recunoască. Să încercăm însă a analiza structura tematică a aceleiași părți așa cum ar fi făcut-o Serov considerînd adică temele și procesul dezvoltării lor nu ca valori pur formale ci ca imagini artistice purtătoare ale unui conținut viu de idei și sentimente. In expoziția acestui fragment simfonic iei contact cu două teme contrastante: prima temă, lentă și gravă exprimă îngîndurare, meditație filozofică. După lupta încordată ce a dominat prima parte a simfoniei fără să se rezolve însă — ai impresia că eroul se reculege acum, caută, nesigur, căile de învingere a greutăților încă neînlăturate. Cea de-a doua temă are un caracter eroic de marș. Din ea radiază siguranță, fermitate, conștiința clară a ceea ce trebuie făcut. Ea pare să arate eroului că atitudinea activă, continuarea mai departe a luptei este singura cale de urmat, că șovăielile, căutările pot și trebuie să fie învinse. Toată desfășurarea muzicală ulterioară se bazează pe alternarea celor două teme al căror profil melodic este supus unei serii de variațiuni. Dar în timp ce conținutul eroic al celei de a doua teme rămîne nealterat, prima temă suferă din ce în ce mai accentuat influența acesteia. Ea pare să soarbă din tema de marș bărbăție și putere, îngîndurarea și șovăielile fac loc încrederii în propriile forțe, voinței active. Calea de urmat apare limpede acum: este calea înfruntării curajoase a obstacolelor vieții. In felul acesta partea II-a a simfoniei este concepută ca o trecere logică la dramatica și agitata parte a III-a (Scherzo) în care continuă cu și mai mare înverșunare lupta ce va fi încununată în finalul simfoniei (partea IV-a) cu victoria desăvîrșită. Iată deci că analiza tematismului privit nu ca o sumă de idei muzicale abstracte ci ca un material artistic viu poate servi drept cale de pătrundere în însuși miezul ideologic al operei.

★

Cînd a fost vorba de simfonia IX-a a lui Beethoven caracterizarea pe care am dat-o mai sus era mai puțin formularea proprie lui Serov cît mai ales o generalizare, o rezumare a aprecierilor acestuia. Să examinăm însă aprecierea integrală pe care însuși marele critic o făcea primei părți a simfoniei. Serov scria astfel:

„In plină atmosferă întunecată a primei părți abia licăresc, ca azurul printre norii de furtună, primele scînteieri ale unui sentiment luminos — melodia imnului este adusă sub semnul ritmului general al primului allegro... Ritmul acestei prime părți este oarecum în felul unui marș, ritm aspru, războinic, iar sensul ei direct îl constituie lupta întregii omeniri cu sine însăși, luptă diametral opusă viitoarei și pasionatei îmbrățișări din finalul simfoniei. De la cuvintele lui Hobbes, „homo, homini lupus", este o imensă distanță pînă la dulceața evanghelică a cuvintelor lui Schiller: „Seid umschlungen, Millionen". *)

Această primă introducere epică și întunecoasă ne lasă să întrezărim zilele sîngeroase ale teroarei. Impărăția libertății și frăției trebuie să fie cucerită. Toate grozăviile războiului au fost luate ca subtext al acestei prime părți. Fiecare fragment este plin de aceste grozăvii. Aceste pagini întunecoase slujesc ca un contrast artistic (repoussoir) pentru Eliseul încă îndepărtat... ele constituie o întruchipare profund filozofică, în sunete muzicale, a pa-

*) Fiți îmbrățișate, milioane.

ginilor întunecate din istoria omenirii, paginile luptei necurmate, a veşnicelor îndoieli, a veşnicei tristeţi, a veşnicei dureri, printre care bucuria, fericirea, licăresc cu strălucirea efemeră a unui fulger". („Simfonia a noua de Beethoven, structura şi sensul ei").

Este cît se poate de evident caracterul poetic al acestei aprecieri; totodată nu poţi să nu constaţi că deşi foarte lapidară ea îţi transmite mult mai convingător şi mai sugestiv ideea conţinutului optimist şi totodată contradictoriu al simfoniei lui Beethoven decît ar face-o multe fraze abstracte şi scolastice de explicaţii savante.

In discuţiile de la Uniunea Compozitorilor unii tovarăşi au declarat un adevărat război explicării poetice a muzicii sub pretextul că aceasta ar fi o literaturizare ieftină şi subiectivă care n-ar corespunde conţinutului real al muzicii. S-ar părea că aceşti tovarăşi au dreptate: într-adevăr ce ar putea avea comun muzica lui Beethoven cu azurul, norii de furtună, războiul, despre care aminteşte Serov; structura sonoră obiectivă a muzicii nu-ţi permite doar nici un moment să vorbeşti despre asemenea imagini. Aşa să fie oare?

Faptul că specificul muzicii poartă un caracter prin excelenţă emoţional o înrudeşte puternic pe aceasta cu poezia lirică în care, deşi mijlocul expresiv e altul, pe primul plan se află tot transmiterea trăirilor sufleteşti ale eroului liric. „Prin însăşi proprietatea limbajului muzical — spunea Serov — muzica va rămîne totdeauna poezie lirică, dacă prin lirism subînţelegem revărsările sufleteşti, în toată nesfîrşita lor gamă". De aceeaşi înrudire era adînc convins şi Ceaikovski cînd spunea că compozitorul „exprimă în muzica sa sentimentele sale... într-un cuvînt, îşi revarsă laidoma poetului liric propriul său suflet".

Dar, deşi poezie lirică prin esenţa ei, muzica se deosebeşte într-un grad însemnat de aceasta prin forma de expresie. Imaginea muzicală se bazează pe sunetul muzical, fapt care, dacă determină o pregnanţă emoţională deosebită, imprimă muzicii un caracter vag, imprecis sub aspectul logic-intelectual. Poezia acţionînd asupra cititorului prin intermediul cuvîntului dă posibilitatea unei mai adîncite înţelegeri a sensului emoţiilor exprimate; ce a cauzat aceste emoţii? Ce obiect au ele? (elemente pe care muzica, prin sine însăşi nu le-ar putea preciza). Nu este de aceea cît se poate de firesc ca imaginea poetică — cu preciziunea noţională care îi este caracteristică — să ajute la o mai bună înţelegere a sensului muzicii, de care este atît de apropiată prin esenţa emoţională comună?

Serov — ca de altminteri şi alţi mari muzicieni — s-a ferit întotdeauna de explicarea tehnicistă a operei muzicale şi a făcut apel la imaginea poetică, ca la cel mai important şi sugestiv mijloc de a transmite publicului larg conţinutul de viaţă al unei compoziţii.

Să confruntăm caracterizarea făcută de Serov primei părţi a Simfoniei a IX-a cu analiza făcută aceleiaşi lucrări de muzicologul francez Jean Chantavoine: *)

„prima mişcare a Simfoniei a IX-a, allegro mà non troppo un poco maestoso în doi timpi, conţine articulaţiile principale ale tradiţionalei forme de sonată, dar le ascunde sub o cantitate de episoade. Inceputul, simplul acord la-mi, pare a ne introduce în tonul lui la, fără a specifica modul: numai în măsura a şaptesprezecea se stabileşte tonul lui re minor. Intre primul motiv şi al doilea (în si bemol major) intervin mai multe teme secundare; după apariţia celui de-al doilea motiv, ţîşnesc altele, fără a le putea împerechea, cum se întîmplă în cvartetul în la minor. Prima secţiune — exemplu unic în cele două simfonii — nu este repetată şi se termină printr-o unică coda. A doua secţiune se dezvoltă urmînd un mers mai clasic; repriza expoziţiei este foarte modificată: nu mai avem de-a face cu o introducere misterioasă; în schimb intervin o serie de alteraţii surprinzătoare, pentru a readuce tema a doua la tonică. Insfîrşit, mişcarea se termină printr-o coda, lungă de una sută douăzeci de măsuri şi foarte independentă, în care apare un nou şi ultim motiv, pentru a concluzia prin revenirea celui dintîi, într-un puternic unison".

Nu este greu de sezisat că o caracterizare poetică a muzicii de felul celeia pe care a făcut-o Serov — este în măsură să transmită, infinit mai sugestiv decît consideraţiile abstracte, scolastice ale lui Chantavoine însăşi esenţa ideologico-artistică a operei analizate; totodată ea este capabilă să trezească în ascultător interesul viu pentru acea operă, să-i orienteze fantezia, facultate care are o importanţă cu totul deosebită în procesul receptării operei artistice. Pe această linie a mers consecvent în activitatea sa A. N. Serov; eforturile sale au coincis şi s-au împletit cu acelea ale lui Schumann, compozitor dublat de un minunat critic muzical, care spunea: „E puţin dacă criticul va fi un muzician instruit cu concepţii înaintate. El trebuie să fie şi poet. Ce poate fi mai rău decît frazele sterpe cu care se scriu recenziile contemporane? Poţi să descrii Simfonia IX-a de Beethoven cu limbaj de dare de seamă birocratică? Criticul trebuie să dezvăluie cititorului ideea poetică a operei, iar pentru articolele sale e dator să găsească o formă înalt artistică, corespunzătoare operei".

Credem că din asemenea tradiţii, şi nu din acelea ale muzicologilor pedanţi, ar trebui să se inspire şi autorii analizelor muzicale publicate în presa noastră. Ceea ce ar face ca din analizele noastre muzicale să dispară acel caracter de evidenţă contabilă a temelor şi to-

*) J.Chantavoine: „Beethoven"—Paris 1948.

nalităților care „transformă muzica — după cum era nevoit să recunoască însuși Hanslick — dintr-un corp înfloritor într-un schelet".

★

Concepția lui Serov despre programatism se caracteriza prin lărgimea și elasticitatea ei. Programatismul presupunea, în concepția lui Serov, prezența unui conținut poetic conștient, identificabil în primul rînd în plasticitatea și expresivitatea imaginilor muzicale capabile să trezească ascultătorului asociații bogate și complexe de viață. In concepția lui Serov nu argumentul literar (care putea sau nu să lipsească) era hotărîtor în definirea programatismului. Avem toate motivele să credem că programatismul astfel conceput îi apărea lui Serov totuna cu realismul — mai precis cu stadiul de dezvoltare a acestuia de la începutul secolului XIX cînd se afirmase ca dominantă tendința de a lega muzica de o idee poetică conștientă.

Consecvent acestei concepții Serov mergea adesea în analizele sale pe linia unei *interpretări programatice* a compozițiilor studiate, chiar dacă acestea nu aveau la baza lor un argument literar. Aceasta însemna că el caracteriza conținutul acelor lucrări de preferință prin intermediul asociațiilor pe care i le trezea auditia lor, indiferent dacă aceste asociații erau sugerate sau nu de vreo indicație literară. Intotdeauna ele erau însă justificate de caracterul muzicii. Este interesant de urmărit acest proces de trecere de la studiul obiectiv al materialului muzical la interpretarea muzicală subiectivă, programatică a acestuia în cazul părții a II-a (Allegretto) din Simfonia VII-a de Beethoven. Iată ce spune Serov: „Avem aici o mișcare de marș, de procesiune (nici prea lentă, nici prea grăbită); în ea se găsește întregul plan al piesei: creșterea sonorității, apoi scăderea acesteia (flux și reflux) — adică apropiere și depărtare; caracterul ei este acela al unei mîhniri și triste apăsătoare (în minor), precum și al unei înduioșări, consolări, binecuvîntări, implorări, printre lacrimi — în major (melodia cîntată de suflători și acompaniamentul în triole). *Din aceste date programul se naște singur* (s. n.): o parte a poporului, poate captivi, poate exilați, părăsesc patria — procesiunea lor, apropiindu-se din depărtare trece pe lîngă noi — femeile, adică soții, mame, surori, trimit celor ce se îndepărtează, binecuvîntările lor. Procesiunea trece pe lîngă noi, după care sunetele se îndepărtează tot mai mult și dispar prin porțile unui acord nedefinit (la minor-cvart sext) de unde veniseră". („Concertele direcției teatrelor imperiale").

Citind o asemenea caracterizare programatică a unei compoziții cunoscute îndeobște ca neaparținînd „muzicii cu program", unii vor zîmbi probabil sceptici. Se prea poate — ar spune ei — ca o astfel de caracterizare prin intermediul asociațiilor trezite în fantezia criticului să acționeze cu mai multă forță de sugestie asupra înțelegerii și fanteziei ascultătorului decît explicațiile tehnice. Dar asociațiile pe care i le-a trezit lui Serov Simfonia a VII-a de Beethoven sînt în mod evident subiective. Mie sau d-tale aceeași simfonie ne va stîrni, mai mult ca sigur, alte asociații. Cum rămîne atunci cu conținutul muzicii: mai poate fi vorba de o existență reală a acestuia cîtă vreme asociațiile poetice variază de la ascultător la ascultător? Asemenea întrebări pot pune pe unii pe gînduri. S-ar părea că teoria despre lipsa unui conținut obiectiv în muzică nici n-ar mai trebui să fie demonstrată.

Să încercăm însă să alăturăm părții a doua din Simfonia lui Beethoven asociații ca: o dimineață însorită, dezlănțuirea unei furtuni sau desfășurarea unei bătălii. Pentru oricine cunoaște cît de cît acest allegretto plin de durere și reculegere asemenea asociații vor apare cu totul străine caracterului muzicii și cu neputință de acceptat. Nu înseamnă oare aceasta că în însăși muzica lui Beethoven există o forță obiectivă care opune rezistență unor anumite interpretări? Aceasta este tendința sa ideologico-emoțională de bază, invariabilă și cu valoare obiectivă. Faptul că simfonia poate trezi imagini, reprezentări felurite în conștiința ascultătorilor nu înseamnă nicidecum, așa cum afirma Hanslick, că muzica nu ar avea un conținut obiectiv, că fiecare din noi poate atribui, muzicii un conținut impus de propria sa imaginație. Nu această semnificație agnostică o au asociațiile a căror importanță oricine a putut-o sezisa ascultînd o simfonie sau un concert. Asociațiile bogate și variate pe care muzica le trezește în ascultător, asociații legate de structura individuală a fiecăruia dintre noi, fac ca această artă să aibă o înrîurire inegalabilă asupra sufletului omenesc, să-l răscolească pînă-n adîncuri. Ceea ce însă nu au sezisat niciodată idealiștii este faptul că aceste asociații și reprezentări subiective se referă la laturi de importanță secundară în înțelegerea muzicii — adică la fenomenele lumii materiale în a căror redare muzica nu excelează, așa cum se întîmplă în cazul literaturii sau plasticei. In ceea ce privește ideile și sentimentele — adică tocmai ceea ce alcătuiește conținutul specific, esențial al muzicii — ele rămîn ca o constantă în jurul căreia fantezia ascultătorului poate broda cele mai variate imagini poetice.

Ideea de eroism popular care stă la baza muzicii lui Beethoven nu a fost cu nimic alterată de modul subiectiv, personal, în care Serov a înțeles să tălmăcească conținutul allegrettoului din simfonia VII-a; dimpotrivă interpreta-

rea programatică a lui Serov a subliniat şi individualizat această idee.

Nu orice fel de asociaţii produse în imaginaţia ascultătorului de o anumită operă muzicală pot însă ajuta la o înţelegere justă, la sezisarea esenţei acesteia. Există cazuri cînd diferiţi comentatori, în loc să aprofundeze structura muzicală a operei, sau incapabili s-o facă, se grăbesc să născocească tot felul de plăsmuiri ce nu izvorăsc din conţinutul real al operei ci au un caracter arbitrar. Serov îşi bătea joc de unele asemenea interpretări ale finalului din Simfonia VII-a de Beethoven: „Unii au găsit în final o orgie cu pocale umplute de otravă, ceva din „Lucreţia Borgia" şi alţii — un tablou al dimineţii într-o pădure şi după aceea o scenă de nuntă ţărănească (cam în genul „Veseliei la Oiţev") ; ceilalţi priveau finalul simfoniei ca o încăierare nu tocmai demnă în faţa unor dame nedemne". Asemenea interpretări vulgarizatoare sînt într-adevăr de rîs. E greu de găsit ceva comun între orgiile Lucreţiei Borgia şi ideea luptei victorioase a omului pentru înfrîngerile zbuciumului său personal, pentru identificarea cu idealurile înalte ale omenirii — idee ce constituie conţinutul esenţial al muzicii lui Beethoven.

Cînd nu ajung însă la asemenea vulgarizări ci se bazează pe o analiză tematică ştiinţifică izvorînd deci în mod firesc din conţinutul muzicii, tălmăcirile programatice bazate pe asociaţii ajută la o mai bună înţelegere a muzicii şi adesea chiar la sezisarea esenţei sale ideologice.

★

Intr-o foarte strînsă legătură cu procedeele amintite mai sus şi anume cu tălmăcirea poetică şi cu interpretarea programatică, se *află compararea lucrării sau fragmentului muzical cu opere sau tipuri din literatură* procedeu care permite dezvăluirea mai pregnantă a conţinutului muzicii analizate. Vorbind despre cea de a doua parte a Simfoniei a IX-a de Beethoven, Serov subliniase aici prezenţa a două imagini muzicale fundamentale: imaginea vieţii în neostenita frămîntare, dominată de sentimentul unei triste nemulţumiri (Scherzo) alternînd cu imaginea unei sărbători populare (trio). Pentru a adînci şi concretiza semnificaţia acestei alternări de imagini, Serov a recurs la o foarte reuşită comparaţie cu „Faust"-ul lui Goethe. Sentimentul de tristă nemulţumire în mijlocul agitaţiei vieţii (Scherzo), Serov îl aseamănă cu „starea sufletească pe care o încearcă Faust cînd Mefistofel îl constrînge să se cufunde în frămîntările vieţii. Şi aşa cum lui Faust i-au apărut imediat petrecerile plebeiene din taverna lui Auerbach, tot aşa şi la Beethoven episodul hotărît vesel... apare ca o chermeză, ca o sărbătoare a poporului simplu".

Intr-un mod asemănător caracterizează Serov, succint, conţinutul şi locul specific pe care-l ocupa graţioasa şi senina simfonie a VIII-a în rîndul celorlalte simfonii ale lui Beethoven: „In această simfonie nu găseşti nici Andante, nici Adagio. Caracterul sprinten, vesel, parcă lunecos al întregi simfonii *nu permitea* o parte serioasă în mişcare lentă. La Shakespeare printre piesele comice „As you like it, what you will" *) ş. a. nimeni nu va căuta, desigur, scene de felul gelozie lui Othello, al nebuniei lui Lear, al melancoliei lui Hamlet în cimitir etc." Printr-o asemenea comparaţie literară Serov nu numai că fixează într-un mod sugestiv conţinutul ideologic al simfoniei lui Beethoven dar totodată justifică limitarea acestui conţinut.

Alături de tălmăcirea poetică, comparaţia literară se integrează, după părerea noastră, în procesul cunoaşterii artistice a esenţei fenomenelor. Sezisăm cu alte cuvinte esenţa unor imagini artistice prin mijloacele altor imagini artistice.

Ceea ce caracterizează însă şi distinge acest proces de cunoaştere artistică în cadrul muzicii este faptul că aceasta nu se poate separa de cunoaşterea ştiinţifică, bazată pe examenul prealabil aprofundat al structurii muzicale a operei.

Imbinarea atît de strînsă şi de nedesfăcut pe care o întîlnim în lucrările lui Serov între analiza muzicală minuţioasă (în primul rînd a structurii tematice) şi inspirata interpretare literar-poetică a conţinutului muzicii ilustrează în modul cel mai convingător acest specific.

★

Incheind trecerea în revistă a principalelor particularităţi caracteristice metodei de analiză seroviană a fenomenului muzical, considerăm necesar a spune cîteva cuvinte despre locul pe care-l ocupă în cadrul acestei metode *exegeza tehnică propriu-zisă*. Precizarea acestui loc este cu atît mai necesară cu cît ea poate răspunde unor întrebări sau nedumeriri ce se fac destul de frecvent auzite în multe din cercurile noastre muzicale.

Punîndu-se accentul pe conţinutul muzicii, condamnîndu-se analizele tehniciste — spun unii — se renunţă de fapt la orice nivel ştiinţific în explicarea fenomenului muzical şi se dă apă la moară incompetenţei profesionale. Susţinătorii acestui punct de vedere încearcă să dovedească astfel incompatibilitatea explicării materialiste a muzicii cu spiritul ştiinţific. Ei greşesc însă identificînd orientarea materialistă în muzicologie cu încercările uneori neizbutite făcute de cutare sau cutare critic muzical în direcţia dezvăluirii conţinutului unei compoziţii. Corifeii orientării materialiste în muzicologie au pledat întotdeauna pentru o analiză riguros ştiinţifică a operei muzicale. „După părerea mea — spunea Serov — ane-

*) Cum vă place?

voie te poţi lipsi de spiritul metodic, chiar de un anumit pedantism, cînd este vorba de justeţea aprecierii estetice a unei opere de artă. Critica estetică ca şi oricare critică de altfel este un domeniu al filozofiei şi fără o precizare severă, am putea spune anatomică, mai mult sau mai puţin greoaie pentru cititorii nu întru totul pregătiţi, ar fi cu neputinţă să faci vreun pas" („Don Juan de Mozart şi panegiriştii săi").

Şi într-adevăr nu există studiu al lui Serov care să nu frapeze pe cititor prin temeinicia profesională a analizei, indiferent dacă e vorba de consideraţii succinte sau de analize muzicale ample. Neîntrerupt Serov a rămas consecvent principiului conform căruia „pentru a pătrunde în intenţiile lor (adică ale marilor maeştri — n. n.) există un mijloc sigur: trebuie să urmăreşti întruchiparea concretă a acestor idei, adică notele; e necesar să nu te depărtezi cu nici un pas de note, să nu cauţi nimic în afara acestui material". („Tematismul uverturii Leonora"). Toate concluziile pe care le trăgea Serov aveau la bază examenul riguros ştiinţific al materialului muzical.

Serov a combătut însă vehement pasionarea oarbă după detaliile tehnice, pe care unii recenzenţi le înşiruie din dorinţa etalării cunoştinţelor dobîndite de ei pe băncile Conservatorului (sau poate de a epata pe cei impresionabili la asemenea manifestări de erudiţie). „Toate acestea se potrivesc pentru banca de liceu — spunea Serov — dar nicidecum pentru public". Într-adevăr disecarea formală a unei compoziţii îşi are utilitatea ei incontestabilă în clasele conservatorului cu toate că şi acolo ea reprezintă numai o etapă iniţială a muncii de cercetare care trebuie să ducă la sezisarea esenţei operei, a stilului ei. Cu atît mai mult este această tendinţă incompatibilă cu ideea de critică şi muzicologie, discipline muzicale superioare, chemate să îndrume creaţia, să elaboreze generalizări profunde asupra fenomenului muzical. Este însă greu să vorbeşti despre generalizări în acele analize ai căror autori se opresc la stadiul empiric al disecării formale, al unui inventar muzical arid, nehotărîndu-se să meargă mai departe de aceste constatări de suprafaţă şi să dezvăluie conţinutul ideologic care constituie însăşi esenţa fenomenului muzical. Iată aşadar că pretenţiile la un înalt nivel ştiinţific şi muzicologic trebuie de fapt îndreptate către aceia care, la adăpostul unei terminologii savante, coboară critica muzicală la rolul unui apendice al cursului de forme sau de compoziţie.

Cele cîteva trăsături metodologice amintite mai sus nu epuizează nici pe departe conţinutul metodei de analiză a lui Serov. Nici un fel de expunere rezumativă nu ar putea înlocui caracterul complex, viu, al acestei metode care capătă forme mereu individuale de manifestare în funcţie de specificul obiectului de studiat.

Înşiruirea acestor cîteva particularităţi a avut ca scop numai pe acela de a atrage atenţia cititorului asupra faptului că punctul de vedere al vieţii, confruntarea cu realitatea, cu fenomenele concrete ale acesteia constituie întotdeauna baza aprecierilor şi analizelor artistice făcute de Serov, operelor muzicale.

★

Acestea sînt ideile şi tezele care alcătuiesc fondul moştenirii teoretice a marelui critic clasic rus. Printr-o muncă neobosită şi o chinuitoare frămîntare a ajuns Serov să pună temeliile concepţiei sale despre artă, să găsească făgaşul cel mai propice dezvoltării sale. Printr-o luptă înverşunată şi-a afirmat, elaborat şi consolidat principiile sale privitoare la cele mai arzătoare probleme ale esteticii muzicale. Vorbind despre o asemenea luptă ne referim la faptul că Serov a avut de înfruntat împotrivirea meschină şi calomniatoare a numeroşi adversari, recrutaţi îndeosebi dintre conservatorii închistaţi, pe care el îi arsese de nenumărate ori cu fierul roşu al necruţătoarei sale satire. Ceea ce a dăunat însă în mod deosebit activităţii militante a lui Serov a fost izolarea sa de grupul celor cinci şi mai ales de Stasov, animatorul mănunchiului puternic. Vina a fost mai ales de partea acestuia din urmă care a provocat şi întreţinut această ruptură pe motive cu totul neesenţiale şi minore, respingînd orice încercare de apropiere din partea lui Serov şi uitînd admirabila lor colaborare creatoare din vremea tinereţii. Drama izolării trăită de Serov a fost cu atît mai puternică cu cît el îşi dădea perfect seama de identitatea năzuinţelor sale şi a grupului celor cinci, de prejudiciile pe care le aducea muzicii ruse o asemenea împrăştiere a forţelor. Această împrejurare a prilejuit lui Serov dureroase frămîntări sufleteşti care i-au smuls pagini autobiografice de emoţionante destăinuiri. Totodată ea l-a abătut uneori de la obiectivele esenţiale ale activităţii sale, atrăgîndu-l pe panta unor polemici neprincipiale.

Nici o clipă însă Serov nu s-a lăsat învins sau descurajat. Critica muzicală e dificilă, riscantă, şi-ţi atrage legiuni de duşmani. „Dar ce să faci! — spunea el. Intrat în luptă şi stînd lîngă breşă nu-ţi poţi părăsi steagul. Dîndu-ţi seama chiar de insuficienţa forţelor tale, trebuie să lupţi, să lupţi pînă la sfîrşit!..."

Serov a rămas credincios acestui legămînt pînă în ultimele clipe ale vieţii sale. Impunătoarea sa lucrare „Cîntecul popular rus ca obiect al ştiinţei" — adevărat „cîntec al lebedei" — datează cu cîteva zile înaintea morţii survenite în februarie 1871.

Insuşi Stasov i-a adus cu patru ani mai tîrziu prinosul admiraţiei şi preţuirii sale: „Toată viaţa sa a fost o slujire a artei căreia el i-a jertfit tot ceea ce pe alţii îi mîngîie şi îi bucură".

Pana „veşnic luptătoare" a lui Serov nu a încetat nici astăzi să lupte. Majoritatea covîrşitoare a ideilor şi tezelor sale au intrat în patrimoniul esteticii muzicale marxist-leniniste; în numele lor, cu arma lor, militează toţi cei care năzuiesc sincer să lege puternic muzica de viaţă, s-o împingă pe cele mai înalte culmi ale artei.

BIBLIOGRAFIE

A. N. Serov — *Articole alese* — Moscova-Leningrad, 1950.

G. Hubov — *Alexandr Serov, realist militant* (studiu introductiv la culegerea de mai sus)

G. Hubov — *Viaţa lui Serov* — Moscova-Leningrad, 1950.

I. Abezganz — *Muzicienii ruşi despre muzica Apusului* — Moscova-Leningrad, 1950.

I. Cheldiş — *Istoria muzicii ruse* — (vol. II) — Moscova-Leningrad, 1947.

L. Gordeeva — *Din istoria criticii muzicale ruse în secolul XIX* — Moscova-Leningrad, 1950.

I. Rîjchin — *Ştiinţa muzicală clasică rusă în lupta împotriva formalismului* — Moscova-Leningrad, 1951.

N. Bacinscaia — *Robert Schumann* — Moscova, 1952.

H. Berlioz — *A travers chants* — Paris, 1872.

V. Vanslov — *Despre reflectarea realităţii în muzică* — Moscova, 1953.

„MUZICA“
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI CULTURII
Redacţia şi Administraţia:
Bucureşti, Strada Iulius Fucik Nr. 6
Telefon 1.33.61

Intrepr. Poligr. Nr. 2. c. 1471

Preţul lei 2.

1954, 1955

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI CULTURII

8

1955

CUPRINSUL:

		Pag.
Învățămintele unei călătorii.	*A. Mendelschn*	1
PROBLEME ȘI DISCUȚII		
Despre noțiunea de dezvoltare în muzică	*Z. Vancea*	6
NOI CREAȚII ROMÎNEȘTI		
„Cînd strugurii se coc" de Mihail Jora	*Fr. Wanek*	13
„Povestea Țapului" operă-basm de M. Eisicovits . . .	*J. V. Pandelescu și Fr. Schapira*	20
Cvartetul pentru coarde de Tudor Ciortea	*A. S. Bența și L. Klepper*	27
DIN MUZICOLOGIA SOVIETICĂ		
Problemele elementului poetic în simfonia sovietică *(partea I-a)*	*P. Apostolov*	30
Plenara Conducerii Uniunii Compozitorilor din U.R.S.S. . .	* * *	33
VIAȚA UNIUNII COMPOZITORILOR		
O manifestare de prețuire a moștenirii noastre muzicale . .	* * *	34
Concursuri în cinstea Festivalului de la Varșovia . . .	* * *	35
VIAȚA MUZICALĂ		
Aspecte din viața muzicală a orașelor Cluj și Tg. Mureș . .	*J. V. P.*	36
Concertele Filarmonicii de Stat din Sofia	*V. Cristian*	38
Concertele Studioului Filarmonicii	*R. Drăgan*	40
Două concerte de muzică preclasică	*J. V. P.*	42
Prin sălile de concert	* * *	42
Calendar muzical	* * *	43
Impresii din Franța	*S. Comissiona*	44
RECENZIE		
„Sovetskaia Muzîka" nr. 1/1955	* * *	48

SUPLIMENTE:

C. Bugeanu

INSTRUMENTELE ORCHESTREI SIMFONICE: FLAUTUL

Supliment la nr. 3 și 4/1955

28 pag. — lei 2

PIESE MUZICALE INSTRUMENTALE ALE COMPOZITORILOR DIN CLUJ

40 pag. — lei 5

Muzica

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI CULTURII

Nr. 3 – Anul V
martie 1955

APARE LUNAR

Invăţămintele unei călătorii

de ALFRED MENDELSOHN

Secretar al Uniunii Compozitorilor din R. P. R.

In luna noiembrie anul trecut Ion Dumitrescu, Zeno Vancea şi cu mine am întreprins o călătorie prin Ardeal, Banat şi Oltenia, pentru a vizita cenaclele şi filialele Uniunii noastre.

De multă vreme exista în preocupările conducerii centrale a Uniunii grija pentru provincie, însă această grijă nu avea alt efect decît acela, de a ne aminti unul altuia că există compozitori şi dincolo de Chitila. Este adevărat că filialele, îndeosebi cele din Cluj şi Timişoara, au mai fost vizitate şi în trecut, că problema atragerii compozitorilor din provincie în ritmul de muncă al creatorilor din Bucureşti s-a pus în mai multe rînduri, însă pînă la urmă reapărea mereu în faţa noastră întrebarea : Ce am făcut pentru provincie ? Ce putem face pentru provincie ?

Cu atît mai mult îşi puneau compozitorii din provincie asemenea întrebări, mai ales că ei începuseră să simtă cum legătura cu centrul se destramă.

Din anumite oraşe nu mai primiserăm de ani de zile nici o veste. Această situaţie nu putea dura, în primul rînd pentru că nu puteam tolera aspecte de destrămare într-un organism care se cheamă uniune, în al doilea rînd, pentru că ştiam că există în provincie valori care nu trebuiesc lăsate în voia sorţii, irosindu-se, pierzînd contactul cu problematica creaţiei noi şi pînă la urmă cu creaţia însăşi. A fost deci o datorie a noastră să restabilim legăturile cu nucleele create, să le propunem forme de organizare mai bune, să discutăm cu compozitorii despre necazurile lor, despre activitatea lor şi să căutăm să-i ajutăm.

★

Am început cu Oraşul Stalin unde am găsit un cenaclu destul de larg şi oameni cu preocupări serioase. Incă din primul contact cu provincia ne-am dat seama de importanţa pe care o poate căpăta un asemenea colectiv în dezvoltarea însăşi a vieţii muzicale a oraşului respectiv. Oraşul Stalin are o filarmonică foarte bună, condusă muzical de un om cu iniţiativă şi cu o frumoasă pregătire muzicală, tov. Dinu Niculescu.

In consiliul filarmonicii din Oraşul Stalin se discută şi se pregătesc acţiuni importante pentru atragerea publicului larg la manifestări muzicale de calitate. Cu toate acestea, o formă mai bună a cuprinderii problemelor muzicale, de creaţie, de interpretare şi difuzare rămîne acest cenaclu, la care participă, pe lîngă membri ai Uniunii Compozitorilor şi alţi activişti, ca : dirijori, instrumentişti de frunte, dirijori de coruri, critici muzicali. Din capul locului ne-am dat seama că aceşti activişti profesionişti nu trebuiesc despărţiţi, în ceea ce priveşte activitatea de cenaclu, de iubitorii de muzică, de intelectualitatea oraşului, de scriitori şi activişti culturali ai Sfatului Popular, de muncitori fruntaşi şi în general de toţi aceia cărora le este dragă înflorirea muzicii noastre. Aşa fiind, ne-am gîndit să propunem Comitetului nostru, organizarea în forma lărgită a cenaclelor spre a deveni focare ale culturii muzicale noi.

★

De la Oraşul Stalin am plecat mai departe, prin peisajul de toamnă însorită, spre capitala Regiunii Autonome Maghiare, Tîrgu Mureş.

Acest frumos oraş de veche cultură ne-a rezervat multe surprize. Audiţia organizată la Palatul Cultural ne-a demonstrat că tineretul muzical, elevii Şcolii medii de muzică şi ai Conservatorului popular, vibrează puternic, se integrează cu pasiune în ritmul de viaţă al Republicii. Deosebit de emoţionantă a fost întîlnirea noastră cu doi oameni de cultură, care continuă tradiţia evoluată a acestei străvechi aşezări : savantul Antalfi, lingvist cunoscut şi dincolo de hotare, egiptolog, specialist în limbile vechi orientale şi eminent muzicolog, precum şi pianistul compozitor Laszlo Arpad, în vîrstă de 92 de ani. Nu se poate descrie scena emoţionantă, cînd elevii Şcolii medii, băieţi şi fetiţe, toţi cu cravate roşii de pionieri l-au ovaţionat timp de un sfert de oră pe bătrînul maestru, el însuşi elev direct al lui Liszt şi

Sigismund Toduța

Dvorak. Cu toată vîrsta sa, el ne-a cîntat, în stilul sfîrșitului veacului al XIX-lea, în stilul tinereții sale, fanteziile și rapsodiile pe teme populare maghiare, compuse de dînsul. Acest om lucrează mai departe și-și propune să scrie un ciclu intitulat : „Bucuria muncii". Statul l-a onorat pe L. Arpad cu o pensie viageră de 2.000 lei lunar. Inconjurat de dragostea tineretului, sprijinit moralmente și materialmente, L. Arpad are o bătrînețe luminoasă. Vedem aici un simbol al legăturii între trecut și prezent, un simbol al atitudinii noi față de oameni devotați artei, cu o viață îndelungată plină de înalte năzuințe. Trebuie să spunem că întîlnirea cu compozitorii titrați a ridicat în fața noastră o serie de probleme. Izolarea compozitorilor din Tg. Mureș are multe cauze, dintre care desigur și necunoașterea lor din partea noastră. Un efect al acestei izolări este atitudinea de resemnare și îngustarea preocupărilor lor la o activitate strict locală. Un compozitor de talentul și pregătirea maestrului Trozner de pildă, putea după părerea noastră să dea muzicii din Patria noastră mult mai mult decît a dat pînă în prezent. Nădăjduim că ieșind din singurătatea sa și simțind dragostea cu care este înconjurat un creator de tip nou atît la locul activității sale cît și pe plan general, național, acest compozitor dotat, ca și colegii săi Geza Coszma și Nicolo Chilf, vor găsi în ei înșiși resursele pentru a-și lărgi orizontul creator, pentru a ne dărui lucrări de care avem atîta nevoie, pentru a demonstra pe viu legăturile frățești între romîni și maghiari.

Tot la Tg. Mureș am întîlnit o pleiadă de intelectuali, îndeosebi de medici, cu o orientare sigură și cu idei noi pentru îmbogățirea vieții muzicale a orașului.

★

Următorul oraș pe care l-am vizitat a fost frumoasa capitală a Ardealului, Clujul. Cum era de așteptat, aici am avut de făcut față unor situații mai complexe. In acest oraș locuiesc compozitori de seamă, cu o activitate cunoscută pe scară națională. Ei se identifică cu specificul regional, respiră climatul cultural al acestui centru important, cu multiple preocupări de cultură, învățămînt, artă și gîndire. Am găsit filiala împrăștiată, tînjind într-o pseudoactivitate iar pe compozitorii de valoare răsfirați.

Localul actual al filialei — este drept — nu oferă nici o atracție pentru un om de cultură, care dorește să schimbe idei cu un alt om de cultură, nu poate constitui decorul potrivit pentru o activitate creatoare.

Dar faptul că tovarășii noștri din Cluj s-au mulțumit ani de zile să accepte această încăpere ca o casă a lor, arată prin sine însuși delăsarea în care s-au complăcut.

Cu prilejul audițiilor și discuțiilor ce au avut loc cu participarea noastră, atît compozitorii cît și muzicologii au dat semne de redresare. Ei au simțit, fără să li se spună prea multe, că atmosfera de delăsare, îi situează nu numai departe de viața muzicală, ci mai ales departe de năzuințele oamenilor muncii din jurul lor. De acest lucru ne-am putut da seama în mod nemijlocit. Respingem ideea că pregătirea profesională a compozitorilor din Cluj, că importanța străduințelor lor de creație ar fi factor neglijabil în dezvoltarea muzicii romînești. Dimpotrivă, noi avem în fața noastră un grup însemnat de compozitori de toate vîrstele, de cercetători ai muzicii cu o formație profesională și intelectuală demne de toată atenția, cu o mare varietate de stil, cu personalitate puternică, dacă prin personalitate înțelegem caracteristicile individuale. Astfel printre compozitorii tineri formați la noua școală, am întîlnit elemente promițătoare ca Zoltan Aladar, Corneliu Țăranu și Erwin Junger. Fiecare din ei merge pe alt drum. Z. Aladar prelucrează folclorul maghiar, situîndu-se în orbita școlii maghiare condusă de Zoltan Kodaly. C. Țăranu, înzestrat cu o fantezie figurativă deosebită, se îndreaptă spre cultivarea ciudatului, a șocului disonantic la care încearcă să adapteze intonațiile cîntecului popular. Tînărul E. Junger se află de pe acuma la simfonia a 2-a în care încearcă să exprime sentimente general umane, într-un limbaj abstract. Cu tot talentul lor remarcabil, acești tineri sînt în mare măsură victima lipsei unui climat de critică principială, lipsă care se răsfrînge din nefericire în primul rînd asupra lor.

Între compozitorii vîrstnici, orientarea și stilurile de creație sînt și mai difuze. Aci intervine însă experiența mai mare și amintirea unui trecut care îi cinstește pe unii dintre ei ca de pildă pe compozitorul maghiar Délly Szabo Géza, un om de artă cu o activitate consecvent democrată în trecut, atunci cînd o asemenea activitate și o asemenea atitudine nu era lipsită de riscuri.

Ca o recunoaștere a acestor fapte — am spune fapte de arme — ca de pildă „Cantata pentru 1 Mai", scrisă între cele două războaie și altor lucrări închinate clasei muncitoare, Délly Szabo Géza, activ și astăzi la o vîrstă înaintată, primește pensia de onoare a Statului democrat-popular.

Cele mai puternice personalități creatoare, personalități cu care se poate făli muzica românească, se găsesc în generația mijlocie.

Toți, luați în parte, sînt oameni instruiți, serioși, conștienți de răspunderea lor creatoare.

De mult cunoaștem și prețuim lucrările lui S. Toduță, ale lui Max Eisicovits, Jarda, Adalbert Markos, ș. a.

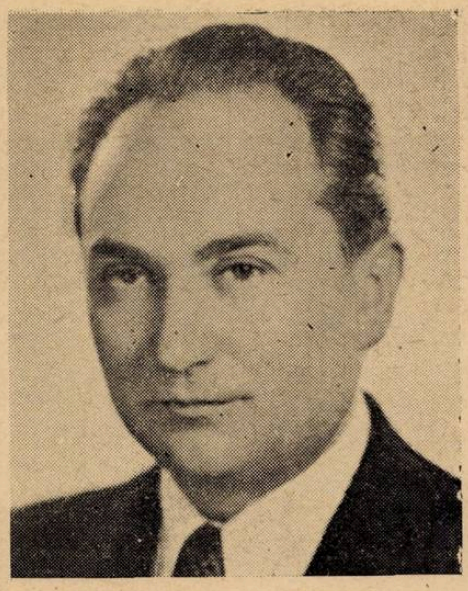
In ultimul timp ei și-au intensificat efortul creator și ne-au dăruit opere de mari proporții, îndrăznețe și valoroase.

Ideea care ne călăuzește aici în București, de a înmănunchia creatorii într-o școală puternică națională, orientată spre muzica realistă, o asemenea idee pătrunde treptat în conștiința acestor valoroși creatori. Incă sînt învăluiți într-o coajă de prejudecăți, de sensibilitate exagerată. Ei se simt departe, — mai mult — îndepărtați de colegii lor din Capitală. Unii din ei se refugiază într-o activitate extracomponistică care le absoarbe energia. Necazurile lor izbucnesc uneori cu violență, alteori ei se retrag într-o atitudine de resemnare jignită.

Nu putem să nu fim sensibili la latura omenească a acestor devieri, dar nu putem nici să asistăm cu brațele încrucișate la pericolul alunecării în individualism a unor artiști cu personalitate puternică și cu mari perspective.

De aceea prima noastră preocupare a fost și rămîne și astăzi să ne străduim a asigura compozitorilor din Cluj o viață colectivă mai pronunțată, să folosim forțele locale și un contact mai viu cu centrul pentru a lămuri liniile mari de orientare ale muzicii noastre contemporane, pentru a face din tovarășii noștri clujeni militanți de frunte pentru o creație nouă, adevărați membri activi ai Uniunii noastre.

Părăsind Clujul ne-am îndreptat spre Oradea. Cunoșteam foarte vag activitatea muzicală a acestui oraș de cultură și ne bucuram să ne întîlnim cu muzicienii locali, pentru prima oară de cînd există Uniunea noastră. Trebuie să spun cu regret că existența Uniunii noastre pentru compozitorii din Oradea, ca și pentru unii tovarăși cu răspunderi culturale din aparatul Sfatului Popular local, echivalează cu existența unor cratere de pe suprafața lunii. Intr-adevăr!



Eugen Cuteanu

Oradea este departe de București. Este tot atît de adevărat că existența cenaclului de compozitori din Oradea avea pentru noi un caracter mai mult teoretic. Dar nu mai puțin adevărat este că am simțit la Oradea prea puțin din preocupările noastre, din dorința de a înțelege străduințiile noastre pentru făurirea unei muzici noi.

Este caracteristic faptul că la audiția „organizată" cu prilejul vizitei noastre ni s-au înfățișat lucrări scrise la întîmplare de amatori (dintre care un pictor), cîntate de asemenea la întîmplare, în prima citire, neanalizate în colectiv, unele chiar necunoscute în localitate. La un supliment de audiție, care a urmat după repetiția orchestrei simfonice, am ascultat cîteva piese de muzică de cameră iar apoi o avalanșă de lucrări de muzică ușoară. Și aci s-a putut observa deruta ideologică și diletantismul unor compozitori.

Toate aceste lucruri ne-au umplut de mîhnire și ne simțim datori să le semnalăm fără menajamente. Este de necrezut ca un oraș de însemnătatea Oradiei, un oraș vestit pentru bogăția sa, cu o eminentă intelectualitate, să nu acorde vieții muzicale decît locul de cenușăreasă. Pentru noi, situația din Oradea ridică probleme serioase. S-a hotărît în comitet afilierea cenaclului Oradea la filiala Cluj. Nădăjduim că tovarășii noștri clujeni vor acorda muncii cu cenaclul Oradea toată energia necesară pentru a instaura printre muzicienii și amatorii de muzică orădeni, un spirit constructiv.

De asemenea nădăjduim că forurile culturale de conducere ale orașului vor realiza, cu mai multă tragere de inimă, opera de ridicare a climatului muzical.

★

Cu totul altfel se înfățișează, chiar la o scurtă privire, viața muzicală a Aradului. Aici ne-am

întîlnit cu vechi cunoscuți, cu compozitori talentați ca Nicolae Brînzeu și Nicolae Boboc, ambii dirijori permanenți ai orchestrei filarmonicii locale.

In frumosul Palat Cultural de pe malul Mureșului am ascultat cu multă plăcere fragmente dintr-o simfonie de N. Brînzeu și o suită de N. Boboc. Ambele lucrări au fost cîntate cu însuflețire de către orchestră, o formație valoroasă și cu înalte preocupări pentru calitate. Tot aci ne-am întîlnit cu cunoscutul compozitor Emil Monțea, un neobosit cercetător și iubitor al muzicii populare. Nu întîmplător am găsit la Arad oameni de nădejde, activiști culturali care iubesc muzica și o consideră o podoabă a orașului lor. Cu multă dragoste ne-au vorbit ei despre filarmonica lor, despre corurile de amatori, despre activitatea în căminele culturale etc. Ne-au cerut sprijinul pentru a le îmbogăți repertoriul, ne-au demonstrat cu fapte legătura oamenilor muncii din regiune cu instituțiile de cultură. La Arad s-a întîmplat și o altă minune. La discuțiile ce au urmat după audiție și-a făcut apariția — să vezi și să nu crezi — un scriitor din partea cenaclului local. Timid, subliniind că vorbește numai în numele său propriu, pentru ca nu cumva să credem că „angajează" pe scriitorii din localitate, el a pus totuși cîteva probleme interesante. Dacă cumva aceste rînduri încap în mîna unui membru din Conducerea Uniunii Scriitorilor, n-ar strica să-și amintească și să amintească la rîndul său și altora, că atitudinea de distanță față de creația poetică — pentru cîntece, pentru lieduri, pînă la formele mari vocal-simfonice — nu folosește nici compozitorilor, nici lor și nici culturii noi, socialiste.

★

Inviorați de ceea ce am văzut și auzit la Arad, ne-am pregătit pentru întîlnirea cu compozitorii și muzicologii din Capitala Banatului. Drumul spre Timișoara, străbătut într-o dimineață plină de soare, privelișteа plaiurilor noastre și a oamenilor din partea locului cu înfățișarea lor falnică, ne-a întărit pentru a corespunde cerințelor mari ale întîlnirii cu un colectiv de muzicieni, ce știu să se prețuiască pe sine și reprezintă într-adevăr o forță în ansamblul muzical al Republicii noastre. Timișorenii s-au pregătit într-adevăr, întîmpinîndu-ne cu un concert susținut de orchestra filarmonica și alcătuit exclusiv din lucrările compozitorilor locali, cu un concert de muzică de cameră în sala de audiție a Școlii medii de muzică, cu o consfătuire la sediul filialei.

Nicolae Boboc

Din prima clipă am simțit grija autorităților locale pentru acest sector cultural care, cum s-a văzut, constituie pentru ei și putem spune și pentru noi, o fală.

Compozitorii din Timișoara sînt în majoritate bine pregătiți, cu preocupări serioase. Dar și aci, ca și la Cluj, am constatat lipsa de legătură între ei, lipsa unei vieți comune de dezbateri, confruntări de opinii, de cercetare a creației. Acest lucru duce, cum este de prevăzut, la o împrăștiere a forțelor. Intîlnim aici lucrări care merg de la prelucrarea voit naivă a cîntecului popular pînă la o muzică foarte abstractă, dusă pînă la limita arbitrarului. Nu lipsesc nici tendințele spre virtuozitate orchestrală, nici spre un polifonism ca scop în sine. Cu toate acestea nivelul artistic este demn de relevat atît în ce privește activitatea practică creatoare, cît și gîndirea teoretică a muzicienilor timișoreni.

La Timișoara există, prin contribuția unor compozitori și pedagogi remarcabili ca tovarășa Alma Cornea, maestrul Cuteanu și alții, un curent de muzică pentru copii și tineret. De asemenea am primit cu bucurie un caiet editat cu îngrijire conținînd cîntece de compozitori locali, coruri și prelucrări de folclor local, lucrare care face cinste factorilor de răspundere ai vieții muzicale bănățene.

Activitatea muzicologilor timișoreni este interesantă și ar fi poate și mai valabilă, dacă s-ar axa mai mult pe contemporaneitate. In discuții au apărut, ca și de altfel în corespondența purtată anterior cu Uniunea Compozitorilor din București, anumite disensiuni între compozitorii profesioniști constituiți în filială și un grup de activiști muzicali. S-a văzut îndată că aceste disensiuni nu aveau un caracter principial și că, puși în fața alternativei de a colabora sau a continua certuri mărunte, a răzbătut în acești oameni de bine, dorința de a-și aduce aportul la înflorirea vieții muzicale bănățene. O problemă specifică a regiunii este întărirea formațiilor de fanfară sătească. In sarcina noastră și a specialiștilor în prelucrări pentru suflători cade îmbogățirea repertoriului acestor fanfare. Ele trebuiesc de asemenea înzestrate cu instrumente noi.

Impresiile puternice pe care le-am culeș la Timișoara în contact cu oamenii de nădejde,

ne întăresc în convingerea că o bună organizare a acestei filiale, activitatea susţinută a membrilor ei precum şi concursul autorităţilor locale, vor asigura fără îndoială un avînt nou şi de mare valoare pentru noi toţi, al vieţii muzicale bănăţene.

★

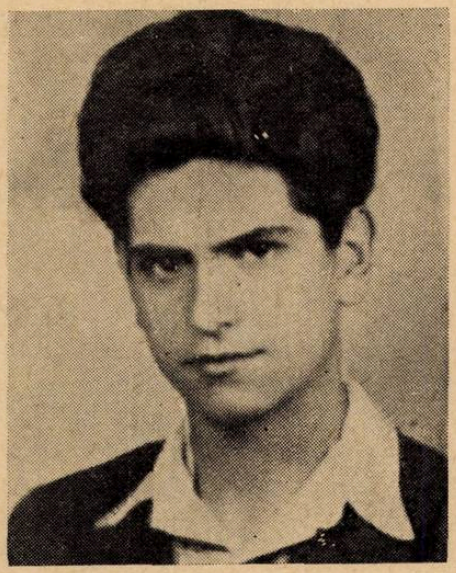
In drum spre ultima noastră etapă, Craiova, ne-am oprit la Lugoj pentru a saluta pe văduva lui Ion Vidu. Casa lui Vidu se bucură în ultima vreme de atenţie Sfatului Popular local iar amintirea înaintaşului nostru este vie prin lucrările sale, prin veneraţia cercetăţenilor care vin de departe să vadă casa care l-a adăpostit.

Am străbătut într-o zi minunatul peisaj al trecătorilor Dunării şi apoi drumul de la Turnu-Severin spre Craiova.

Craiova se găseşte astăzi pe drumul ascensiunii. Cu vioiciunea lor caracteristică, cu simţul frumosului, oltenii îşi reclădesc oraşul, îi restituie cultura şi instituţiile de artă, părăsite odinioară de bogătaşi şi lăsate în voia sorţii de regimul trecut. Sub acest aspect al creşterii, am privit şi noi viaţa muzicală a oraşului. Am găsit aci o orchestră filarmonică cu reale calităţi, un ansamblu coral nou înfiinţat, de asemenea demn de laude, un post de radiodifuziune în curs de organizare şi mai ales am găsit oameni plini de suflet.

Compozitorii locali, puţini la număr, se străduiesc să dea creaţiilor lor un spirit nou, apropiat de năzuinţele poporului. Unii din ei sînt încă prizonieri ai unei „estetici" perimate, alţii în schimb caută, îndeosebi în compoziţii corale de amploare, să dezvolte cîntecul popular şi să-i dea, prin stilizări maiestrite, o nouă strălucire.

Regiunea Craiova şi în general Oltenia adăposteşte un număr de folclorişti merituoşi. Atragerea lor în discuţii şi instaurarea în cenaclul local a unui climat de critică şi autocritică principială nu vor întîrzia să dea roadele pe care le aşteptăm. Trebuie însă neapărat lichidată



Erwin Junger

în mintea şi în comportarea unor tovarăşi din Craiova, ideea nesănătoasă şi adînc înapoiată că „provincia" ar fi prin definiţie nefavorabilă dezvoltării culturale. Nu provincia este aceea care frînează activitatea artistică şi intelectuală, ci subestimarea posibilităţilor pe care regimul democrat-popular le-a creat în întreaga ţară pentru dezvoltarea culturii şi artei. Duşmanul de moarte al unei activităţi artistice rodnice este izolarea, închistarea individualistă, alunecarea în resemnare şi cinism distructiv.

Cu aceste concluzii şi cu hotărîrea de a da bătălia pentru ridicarea activităţii tovarăşilor noştri din filiale şi cenacle, ne-am înapoiat în Capitală ducînd cu noi impresii şi experienţe noi, cîştigate în contact direct cu terenul. Uniunea noastră îşi va merita numele atunci cînd toţi compozitorii de pe întinsul Patriei noastre, vor înţelege că fac parte din acelaşi colectiv cu răspunderi mari faţă de cultura nouă, naţională în formă şi socialistă în conţinut.

Despre noţiunea de dezvoltare în muzică

de ZENO VANCEA

I.

In critica noastră muzicală din ultimii ani se vorbeşte adeseori şi sub diverse forme despre arta dezvoltării în muzică, despre posibilităţile de dezvoltare în forme simfonice complexe ale melodiilor populare romîneşti, fără a se preciza totuşi, ce trebuie să înţelegem sub noţiunea de „dezvoltare" în muzică, care este rolul estetic al dezvoltării, care sînt determinantele ei psihice. S-a vorbit — în critica noastră — doar despre unele procedee tehnice prin care exprimarea conţinutului de sentimente şi idei se concretizează, în ceea ce în muzică numim dezvoltare.

Problema dezvoltării — sub forma posibilităţii sau imposibilităţii dezvoltării cîntecului nostru popular în muzica profesională — a format obiectul unei discuţii de acum cîţiva ani, în care nimeni, cel mai puţin acei care s-au erijat în apărătorii ideii de dezvoltare a muzicii populare în cadrul celei profesionale, nu a venit cu vreo precizare pentru a lămuri această problemă atît de importantă. Nu s-au făcut decît unele vagi afirmaţii care n-au contribuit cu nimica la elucidarea problemei; mai mult chiar, „apărătorii" cei mai înverşunaţi ai teoriei posibilităţii de dezvoltare a cîntecului popular în formele complexe ale muzicii simfonice, ne-au rămas datori pînă azi cu demonstrarea practică în lucrările lor proprii.

In cele ce urmează vom încerca să aducem o contribuţie în lămurirea acestei probleme atît de importante.

Ce trebuie să înţelegem sub termenul de „dezvoltare" atît de frecvent întrebuinţat în legătură cu muzica, aproape necunoscut în terminologia celorlalte arte? Inainte de a ne ocupa de semnificaţia pe care această noţiune o are în teoria muzicii, trebuie spus că în această disciplină s-au încetăţenit o serie de termeni, dintre care unii nu au un sens cu totul precis (între care şi termenul de „dezvoltare"), iar alţii, întrebuinţaţi în lipsă de alţi termeni corespunzători, produc de-a dreptul confuzii (cum este bunăoară cazul cu termenul de „formă"). Astfel este necesar să dăm termenului „dezvoltare" acel sens precis care ne va ajuta să înţelegem un anumit fenomen specific muzicii.

In vorbirea obişnuită termenul de dezvoltare se foloseşte, în mod curent, în legătură cu fenomenul trecerii de la simplu la complex, se foloseşte deci în legătură cu un *proces*, cu desfăşurarea unor forţe care determină în general o creştere de volum, extensiune, intensitate, se vorbeşte deci de dezvoltarea unui organism, unei forţe sociale, unor procese în domeniul civilizaţiei, culturii, etc., etc.

Muzica reflectă viaţa; o reflectă nu numai prin conţinutul ei de sentimente şi idei, născute în conştiinţa compozitorului sub influenţa mediului înconjurător, ci şi prin faptul că muzica avînd o anumită durată, se desfăşoară în *timp*. Ca orice fenomen al vieţii, ea este legată de un proces de creştere în urma căruia dintr-un germen adeseori minuscul, creaţia muzicală capătă o extensiune care uneori întrece de multe-multe ori germenul melodico-ritmic-iniţial care îi stă la bază.

Astfel privite lucrurile, chiar şi o melodie de cîteva măsuri numai, ni se înfăţişează ca un *organism dezvoltat*, crescut dintr-un germene iniţial.

Această constatare duce la concluzia că pentru cel ce ascultă muzica sensul adevărat al „formei muzicale" este acela al retrăirii procesului de dezvoltare (determinat de elementele mai sus citate) prin care o compoziţie se naşte şi creşte în conştiinţa compozitorului şi nu unul spaţial, în sens de „schemă" — cu ajutorul căruia o compoziţie este fixată în scris —, noţiune care adesea este confundată cu aceea de „formă muzicală" *).

*) La faptul că s-a putut ajunge la această eroare, a contribuit şi acea definiţie arhicunoscută a lui Goethe, — care s-a încuibărit în muzicologia burgheză — după care muzica este o arhitectură fluidă, iar arhitectura o muzică înghetată.

Spre deosebire deci de cei ce consideră forma doar ca o schemă moartă dinainte fixată, ca o schemă rigidă — în lumina celor arătate mai sus, închegarea în „formă" a muzicii trebuie înţeleasă ca un proces viu al desfăşurării unor forţe, proces determinat de potenţialul emoţional al temelor, ca o mişcare pe o traiectorie melodică şi armonică în virtutea acelui dinamism al temelor, care nu este altceva decît concretizarea în sunete a unei tensiuni psihice. Cu alte cuvinte a unor sentimente, a unor stări sufleteşti, ce îşi găsesc expresia lor în muzică. De aceea, întrebuinţînd noţiunea de formă muzicală în singurul ei sens just, multe compoziţii muzicale, cu toate că respectă întru tocmai schema formală a unui rondo, scherzo, sonată etc., sînt totuşi amorfe, fiindcă, temele nu se „dezvoltă", ele nu-şi cheltuiesc potenţialul lor dinamic; deci încă odată, schema şi forma nu sînt acelaşi lucru, ci schema este doar reprezentarea grafică a procesului de desfăşurare a forţelor vii ale muzicii.

Care sînt forțele care determină creșterea oricărui organism muzical, fie el de mărimea unui scurt cîntec popular, sau de proporțiile, de exemplu, ale primei părți din Simfonia a IX-a de Beethoven ? Muzica este concretizarea unor stări sufletești născute sub înrîurirea directă a realității asupra compozitorului. Or, stările sufletești ele însești sînt un proces, desfășurarea unor tensiuni psihice, care se nasc, cresc pînă la un punct culminant, apoi încetează, cedînd locul altor stări sufletești pe care compozitorul, dotat de la natură cu facultatea de a le exprima printr-un anumit fel de a organiza sunetele, le concretizează în compozițiile sale.

De multe ori compozitorul nu-și exprimă sentimentele și ideile sale în muzică sub impulsul imediat al contactului său cu viața, cu lumea înconjurătoare. Adesea o creație muzicală se naște din sentimente înmagazinate în „memoria sa afectivă". Pare-se pentru ca un sentiment, o stare sufletească să devină creatoare de valori muzicale, ea are nevoie de un proces de sedimentare, de o purificare de anumite reziduri accidentale, proces care coincide de multe ori cu perioada de gestație a unei opere muzicale (In privința aceasta întreaga creație a lui Beethoven ne oferă un exemplu concludent).

Rezumînd deci cele spuse anterior, putem preciza că forțele vieții, care determină nașterea unei stări sufletești în compozitor, determină și procesul de desfășurare al muzicii, ce se concretizează în faptul că o compoziție, un organism muzical, ia naștere dintr-un impuls melodico-ritmic inițial, crește în amploare, în complexitate și intensitate expresivă, spre un punct culminant și, epuizîndu-și substanța emoțională, ia sfîrșit. In acest sens deci trebuie înțeleasă noțiunea de „dezvoltare" în muzică. De regulă, în cadrul procesului de dezvoltare, toate elementele componente ale muzicii sînt afectate : melodia (succesiunea de sunete de diferite înălțimi organizată ritmic), intensitatea sonoră, armonia (în organisme muzicale mai complexe și polifonia.) Cel mai rudimentar dintre aceste componente ale muzicii este sonoritatea, care crește și descrește după trebuințe determinate de obicei de creșterea intensității substanței emoționale. Dar chiar detașat de acest proces, termenul de dezvoltare se poate aplica și în cazul cînd sonoritatea este în afară de contextul ei cu celelalte elemente ale muzicii, de exemplu, un tremolo de tobă care crește de la pianissimo, la fortissimo.

In muzica unor triburi primitive această sonoritate pură se asociază cu ritmul. Unii călători au observat că la aceste triburi există „orchestre" compuse numai din instrumente de percuție. „Muzica simfonică" executată de aceste orchestre primitive constă dintr-o succesiune de formule ritmice din ce în ce mai complicate, uneori din suprapuneri de ritmuri diferite (poliritmie). Termenul de dezvoltare poate fi aplicat și în acest caz de manifestare muzicală încă cu totul primitivă, în care conținutul de sentimente este redus încă la minimum, la o rudimentară manifestare de forțe vitale.

Intr-o formă de manifestare muzicală mai înaltă, cînd acestor două elemente, sonoritate și ritm, se asociază și o succesiune de sunete de diferite înălțimi dînd naștere melodiei, fenomenul dezvoltării capătă aspecte mai complexe. Chiar în cele mai primitive melodii, născute în timpuri străvechi, sau care aparțin unor triburi primitive, compuse doar din două trepte alăturate, există o tendință de creștere a tensiunii emoționale spre un punct culminant, adeseori aproape imperceptibil care se manifestă fie prin accente mai puternice, fie prin sunete de durată mai lungă. Cu cît o melodie are un ambitus mai mare, cu cît folosește mai multe sunete în organizarea succesiunii de sunete din care este compusă, cu cît deci conținutul ei emoțional devine mai bogat, cu atît procesul de dezvoltare poate fi mai ușor urmărit.

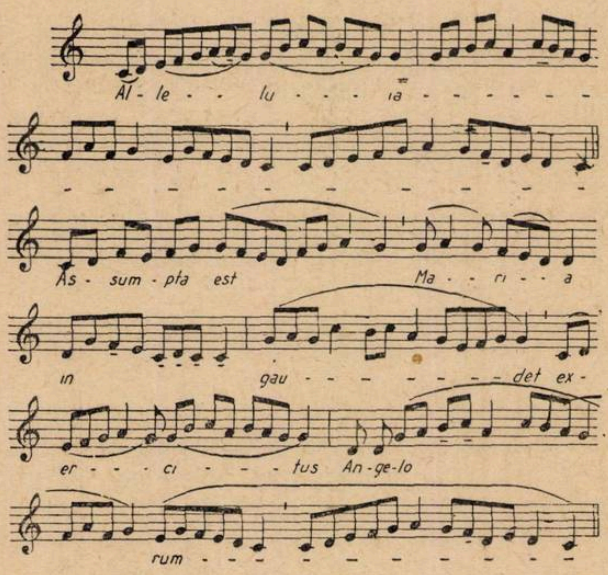
Dacă mijloacele de exprimare ale muzicii capătă o complexitate și mai mare, prin asocierea celor trei elemente pomenite pînă acum cu elementul de simultaneitate al muzicii — acordul și înlănțuirea acordurilor, incluzînd uneori o simultaneitate de melodii suprapuse — fenomenul dezvoltării capătă forme mai complexe dar și mai concrete.

In raport cu numărul și complexitatea elementelor muzicii asociate între ele, melodie (adică sonoritate + ritm + linie), sau melodie și armonie, sau melodie + armonie + polifonie, se poate preciza că există două feluri de dezvoltare principial deosebite. Pentru o mai ușoară înțelegere a celor două principii de dezvoltare existente în muzică vom recurge la analogii: astfel procesul dezvoltării pur melodice, așa cum aceasta apare în muzica concepută monodic, se poate compara de exemplu cu torsul unui fir de lînă. Melodia cu toate subdiviziunile ei (motive) reprezintă o continuitate desăvîrșită, o linie de un singur suflu muzical.

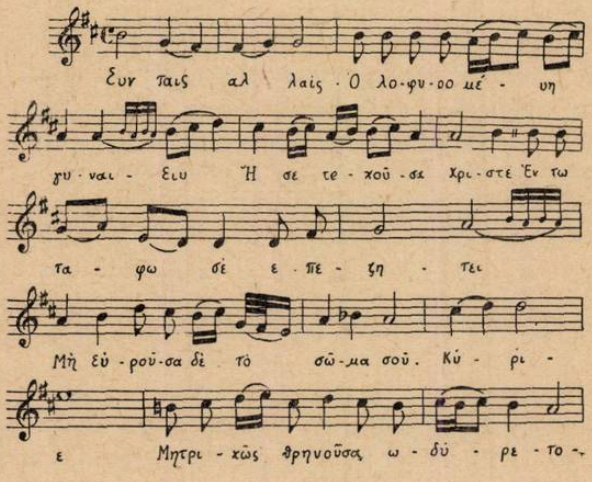
Celălalt fel de dezvoltare în care mersul melodiei este reglementat de armonie poate fi comparat cu acela al înșiruirii, motivele determinate și armonic sînt mai independente, unitatea lor într-o singură linie este determinată de forța coeziunii armonice.

Dezvoltarea pur melodică este deosebit de caracteristică muzicii de structură monodică :

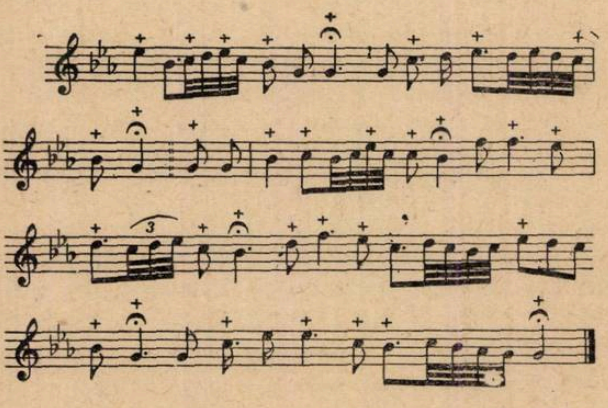
cîntecul gregorian, muzica bizantină, muzica orientală, unele tipuri melodice vocale în muzica noastră populară etc. Iată cîteva exemple:



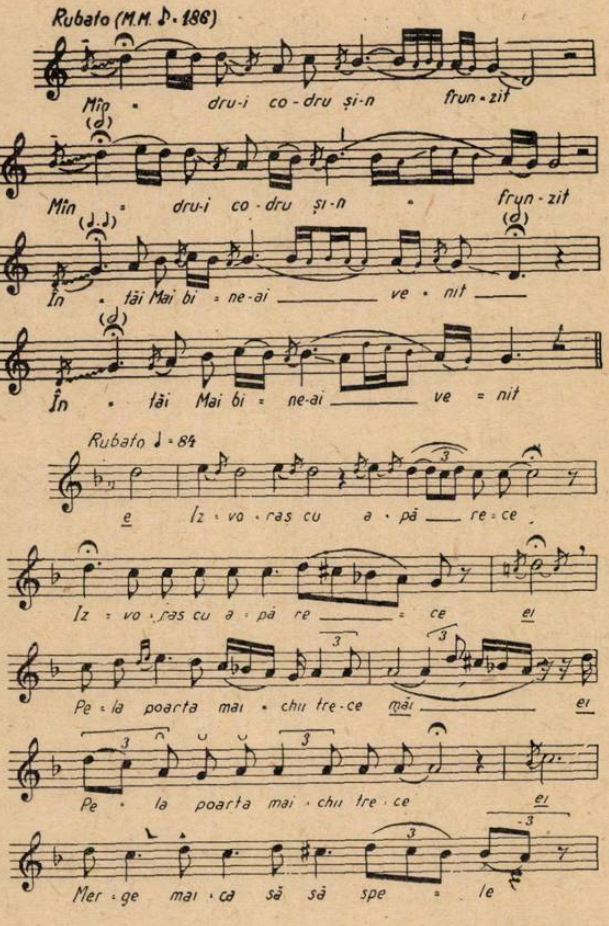
(gregorian)



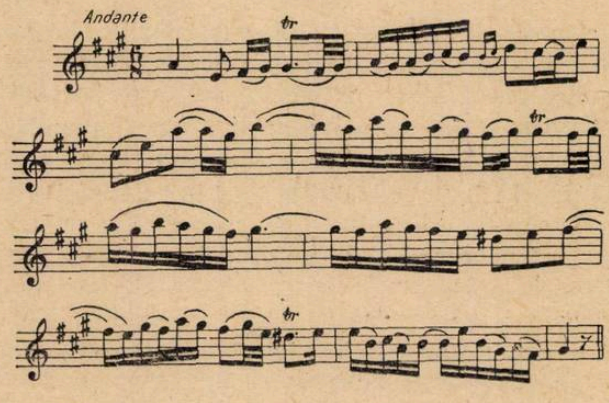
(bizantin)



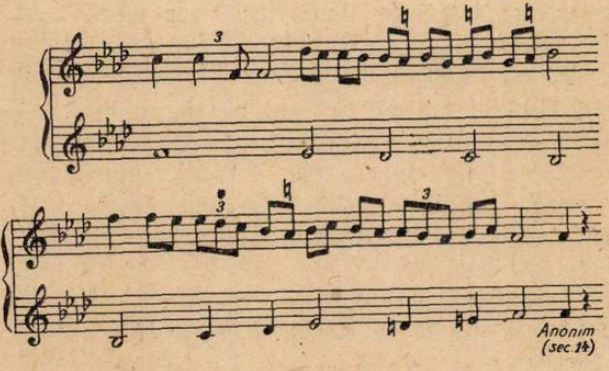
(arab)



(românești)

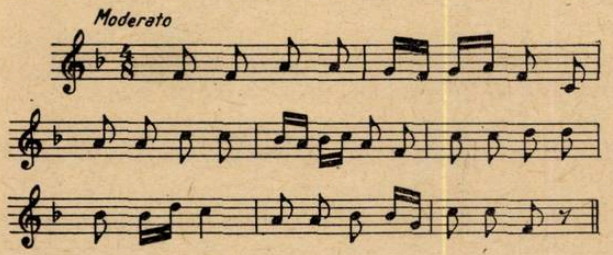


(Bach)

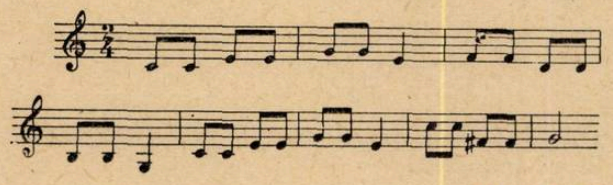


(exemplu de polifonie primitivă din sec. XIII)

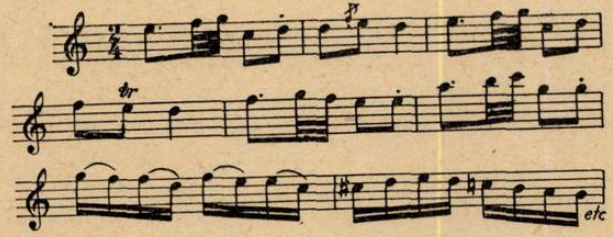
Principiul *înşiruirii motivelor*, spre deosebire de cel bazat pe *toarcerea firului melodic*, stă la baza întregii muzici concepute armonic, în care, după cum spunea Haydn, „fiecare melodie bună conţine în ea însăşi şi structura ei armonică". Această muzică are ca principiu constructiv o riguroasă simetrie a elementelor componente, conform căruia unui motiv îi succede un alt motiv de aceeaşi lungime, perechii de motive astfel alcătuite o altă pereche de motive, iar acestei duble perechi o dublă pereche şi aşa mai departe, pînă la cele mai complexe forme simfonice. Iată cîteva exemple:



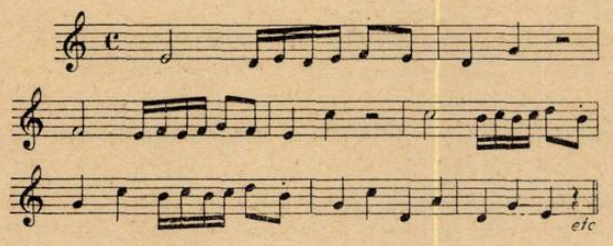
(popular german)



(Haydn)



(Mozart)

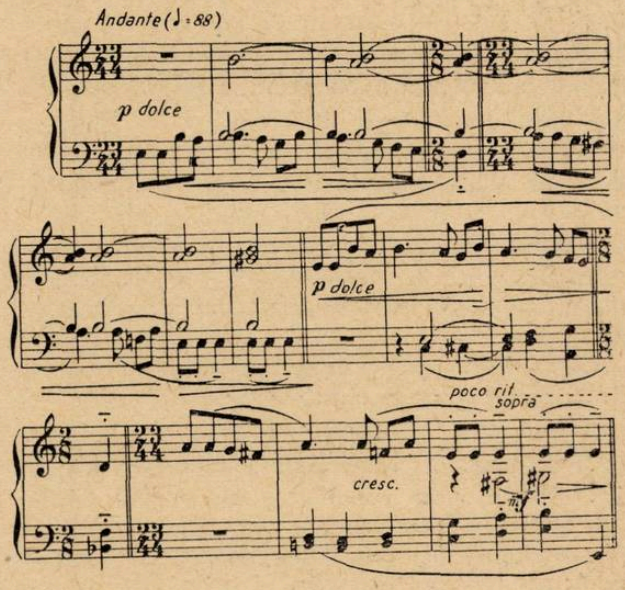


(Beethoven)

Pe baza celor expuse pînă aci, se poate deci constata că principiul dezvoltării, în sens larg, domină întreaga muzică, pornind de la „celula generatoare" — sub forma căreia se manifestă de obicei ceea ce numim inspiraţie muzicală, adică apariţia în conştiinţa compozitorului a germenului din care se dezvoltă melodia — pînă la formele simfonice de mare amploare. In acest sens, se poate vorbi despre diversele grade de complexitate ale dezvoltării în muzică *).

După analizarea procesului prin care dintr-un impuls melodic primar se dezvoltă o melodie, să examinăm acum diferitele trepte de dezvoltare ale unei melodii, într-un organism mai complex.

Sub acest aspect, sub dezvoltarea unei melodii într-o „formă" mai „dezvoltată" se poate înţelege orice procedeu, prin care durata, amploarea ei, este mărită. In acest sens mai larg, pînă şi repetarea de mai multe ori a aceleiaşi melodii, doar cu acompaniament armonic modificat, sau cu aplicarea celor mai simple variaţiuni figurale poate fi considerată ca o dezvoltare, ca să nu mai vorbim de cazurile cînd melodiei i se aplică, o dată cu armonia schimbată, şi un acompaniament polifonic.



(Bartok, colind)

In ceea ce priveşte melodiile noastre populare, în sensul celor arătate în cursul acestei expuneri, privind deci posibilitatea lor de dezvoltare sub aspectul accepţiunii largi a cuvîntului, considerînd deci drept dezvoltare tot ce duce la adîncirea şi lărgirea conţinutului emotiv al unui cîntec popular, într-o haină armonică şi polifonică schimbată, — problema a fost de mult demonstrată de şirul lung al compozitorilor înaintaşi şi al compozitorilor de azi prin nenumăratele lor prelucrări, sub cele mai diverse forme ale cîntecului popular.

Pe o treaptă mai înaltă se situează acele dezvoltări prin care se creează organisme muzicale mai complexe, cînd unei melodii i se

*) Se întîmplă de multe ori ca în momentul inspiraţiei o întreagă melodie sau temă să apară dintr-o dată în conştiinţa compozitorului; adeseori însă melodia sau tema sînt rezultatul unui proces conştient de elaborare, „de dezvoltare" din ceea ce înainte am numit celulă generatoare. In această privinţă exemplul cel mai grăitor ni-l oferă principiul ciclic conform căruia toate temele cu caracter deosebit, ale tuturor părţilor unei sonate sau simfonii, sînt elaborate din aceeaşi celulă.

alătură ca element de contrast o altă melodie, ambele formînd cu revenirea melodiei inițiale un organism muzical, care în lipsă de un termen mai potrivit se numește „formă de lied".

Și asemenea organisme muzicale pe o treaptă mai înaltă de dezvoltare se cunosc, în legătură cu cîntecul nostru popular, în muzica atît a înaintașilor cît și a compozitorilor de azi (de ex. unele lucrări de S. Drăgoi, P. Constantinescu). Un principiu asemănător îl reprezintă organismul muzical al unei fantezii sau rapsodii (de ex. rapsodiile lui G. Enescu) în care mai multe melodii formează un tot unitar, prin contribuția de organizare a lor din partea compozitorului. Bineînțeles un organism muzical mai complex îl reprezintă un Rondo, o Sonată.

Arătînd deci pînă la acest punct al expunerii noastre că în sens larg întreaga muzică, fie că ea se manifestă sub forma unor organisme mici, fie sub cea a unora de mai mare complexitate, este dominată de principiul dezvoltării, trebuie să precizăm că acum acest termen are o accepțiune care se folosește și în legătură cu ceea ce se numește, în cuprinsul unor forme de mai mare complexitate, *travaliu tematic,* adică confruntarea, antiteza, sinteza, disocierea în elementele lor componente, a ideilor muzicale (temelor) de bază ale unor forme de mai mare amploare ca: sonata, rondoul, scherzoul etc.

Plămădirea unei forme muzicale mai ample decît aceea a unui cîntec simplu se poate face pe două căi: fie prin adăugirea de noi elemente muzicale diferite de prima melodie, fie prin dezvoltarea acestei melodii, adică aducerea sub alte forme mereu noi ale unor motive din melodie, în sensul ascendent sau descendent al tensiunii psihice. Fiecare dezvoltare, dacă nu rămîne un simplu joc inexpresiv de combinații sonore, presupune o schimbare a planului dinamic — în sensul unei creșteri, — a tensiunii psihice. Altfel dezvoltarea nu are rost. In general se poate spune că dezvoltarea este o amplificare a potențialului emoțional al melodiei sau temei dezvoltate.

O simplă înșiruire de elemente muzicale mereu noi, melodii, teme, motive, fără un anumit principiu de gradație nu numai că nu produce o intensificare a potențialului emoțional ci din contră, în cele mai multe cazuri, conținuturile diferite se diminuează reciproc.

Deosebirea dintre o temă și un allegro de sonată dezvoltat din această temă, *nu este o deosebire de durată,* nu constă în faptul că tema durează puțin și allegro-ul de sonată durează mult, ci este una calitativă. O melodie, o temă este expresia unui singur moment afectiv a unui singur sentiment, în timp ce o formă complexă ca de exemplu aceea a unui allegro de sonată, include în sine o scară întreagă de stări sufletești, adeseori chiar contradictorii. Intensitatea dinamică, care rezultă din această complexitate, este determinată tocmai de această confruntare, de această luptă a sentimentelor, de diapazonul larg al stărilor sufletești care pun în mișcare toate coardele simțirii omenești. Tensiunea emoțională devine mai intensă, capătă un caracter mai dinamic, de obicei în partea travaliului tematic al formei. Uneori aceasta provine din opunerea, din confruntarea temelor sau fragmentelor de teme cu un conținut emotiv deosebit. Alteori cînd travaliul tematic este bazat numai pe motivele, de multe ori chiar numai pe un singur motiv al unei singure teme, creșterea tensiunii emoționale în psihicul ascultătorului este determinată de — am spune — stoarcerea conținutului emoțional al fiecărui motiv în parte. Acesta este de altfel unul din procedeele specifice folosite de Beethoven în multe din compozițiile sale, în care travaliul tematic este bazat pe îmbucătățirea temelor în motive, a motivelor în celule componente și adeseori a acestora în cîte un element ritmic caracteristic. In privința aceasta poate fi adus ca exemplu cel mai specific travaliul tematic din partea I-a a Sonatei pentru pian în re major op. 28 citat adeseori de diferiți muzicologi.

Desigur realizarea unei dezvoltări în cadrul travaliului tematic presupune din partea compozitorului folosirea unor procedee de tehnică componistică pe baza cunoștințelor sale în domeniul melodiei, armoniei, polifoniei și al orchestrației. Dar procedeele tehnice nu sînt un scop în sine, ele nu trebuie să fie rezultatul unui calcul muzical rece, ci ca orice manifestare creatoare în domeniul compoziției muzicale, trebuie considerat ca aparținînd domeniului inspirației. Valoarea artistică a dezvoltării depinde de talentul compozitorului.

Cînd se procedează la analiza unei lucrări, cînd se întîmplă deci exact procesul invers al creației, cînd deci actului de sinteză al compozitorului i se substituie procedeul analitic al analizatorului, elementele pur tehnice ies oarecum prea mult în evidență.

Dacă de multe ori desigur se păcătuiește în privința aceasta printr-un exces de zel, analizatorii subliniind prea mult latura meșteșugului, tot atunci este foarte adevărat însă, că o cunoaștere a procedeelor tehnice inventate și folosite de compozitor în „focul inspirației", contribuie și ele la o mai bună cunoaștere a personalității muzicale a compozitorului analizat. Căci deși în ultimele patru-cinci sute de ani s-a cristalizat o anumită tehnică a dezvoltării, anumite principii generale, se poate afir-

ma totuşi, că mai mult sau mai puţin, fiecare compozitor are felul lui special de dezvoltare şi că o personalitate muzicală cu adevărat marcantă, se manifestă şi în felul său specific de a dezvolta materialul tematic folosit. Acest specific depinde mai mult sau mai puţin şi de epoca, de curentul sau de şcoala naţională căruia îi aparţine compozitorul. In acest sens se poate vorbi de un anumit fel de dezvoltare la clasicii vienezi, la clasicii ruşi, la romantici, la moderni, la diferitele şcoli naţionale. Am arătat mai sus că, presupunînd stăpînirea absolută a meşteşugului tehnic, dezvoltarea depinde în ultimă instanţă de temperamentul, de organizarea psihică, de talentul compozitorului. Incă Glarean, marele muzicolog al Evului Mediu, a făcut constatarea — confirmată apoi în cursul vremurilor de istoria muzicii — anume că compozitorii se pot împărţi în general în două tipuri bine distincte: în tipul compozitorului al cărui talent creator se manifestă mai puternic în inventarea de melodii, de teme, avînd anumite deficienţe în dezvoltarea materialului tematic şi într-un alt tip caracterizat printr-o mai mică putere de invenţie a materialului tematic, în schimb printr-o foarte pronunţată forţă de dezvoltare a materialului tematic.

Istoria muzicii ne arată că numai la cîteva dintre cele mai mari genii ale muzicii aceste două însuşiri sînt deopotrivă de puternic dezvoltate. Această afirmaţie rămîne valabilă mai ales pentru acele epoci (ca de pildă cea a aşazisei „sfinte alianţe" dintre marile puteri europene, cînd burghezia şi-a schimbat temporar obiectivele de luptă şi, în resemnarea ei, s-a întors spre aspectele intime ale vieţii) — care au fost potrivnice dezvoltării muzicale, acelui suflu cu adevărat simfonic, de adevărată grandoare, ce caracterizează de exemplu dezvoltările din simfoniile lui Beethoven. Ne gîndim aici în primul rînd la acei minunaţi inventatori de teme, de melodii, cum au fost bunăoară Schubert, Chopin, Schumann, Mendelssohn (acesta din urmă a avut — printre primii compozitori romantici — cel mai mult darul dezvoltării simfonice), la care facultatea de dezvoltare, în comparaţie cu marii simfonişti Beethoven, Mozart, Haydn, mai recent Ceaikovski, este de foarte multe ori destul de deficientă. La aceşti compozitori se întîmplă de multe ori ca detaliul, interesul pentru moment, să spargă unitatea întregului. In loc de un suflu de mare amploare şi largă respiraţie, ei merg adeseori pe o înşiruire a unor detalii, de multe ori chiar minunate, fără a le subordona însă ideii întregului. La Schubert de exemplu facultatea de a inventa mai uşor melodii decît de a le dezvolta, este o evidenţă pe care ne-o demonstrează aproape fiecare din simfoniile sau lucrările sale de cameră. In lucrările sale, de multe ori, melodiile se succed într-o abundenţă atît de mare, încît prin acest şir nesfîrşit de melodii, uneori fără prea mare coeziune, nu este posibil de a obţine o gradaţie adevărat simfonică.

Aproape la toţi romanticii din veacul trecut, raportul între inventarea de teme, care stau la baza nenumăratelor lucrări de gen, scrise de obicei pentru pian, şi între forţa de dezvoltare a temelor este acelaşi ca în cazul lui Schubert. O dovadă o constituie preludiile, etudele, nocturnele, etc. lui Chopin, bogăţia ideilor lui Schumann din lucrările sale pentru pian, cum sînt: Papillons, Kreisleriana, Carnavalul, etc., din liedurile sale, în care personalitatea adevărată a acestor compozitori este mult mai vie, mult mai convingător reprezentată, decît bunăoară în trio-ul, în sonatele pentru pian, în concertele pentru pian şi orchestră ale lui Chopin, în simfoniile şi concertele lui Schumann. Chiar şi la Brahms cel mai de seamă simfonist dintre romanticii germani, de multe ori detaliul ameninţă un dezechilibru al formei, avînd un suflu simfonic de mai puţină forţă, decît Beethoven. Cei doi compozitori germani, care n-au scris aproape decît simfonii, Bruckner şi Mahler, de multe ori nu pot birui dificultăţile pe care le prezintă materialul lor tematic, abundenţa prea mare a ideilor prezentate în partea de expoziţie. O excepţie dintre compozitorii din sec. al XIX-lea, o face compozitorul francez Cesar Franck, care posedă într-un înalt grad facultatea de a da o bogată şi organică dezvoltare a ideilor sale. Nu întîmplător acest compozitor a fost acela care a continuat şi a amplificat principiul ciclic, ce stă la baza ultimelor lucrări ale lui Beethoven.

In epoca noastră, reprezentanţii cei mai de seamă ai simfonismului, în sensul adevărat al acestei noţiuni, în sensul monumentalităţii, dar în acelaşi timp şi al unei organicităţi desăvîrşite, bazată tocmai pe măiestria dezvoltării simfonice sînt cei trei compozitori sovietici: Miaskovski, Prokofiev, Şostacovici.

Un mare maestru al dezvoltărilor simfonice este şi eminentul compozitor romîn George Enescu.

Spre deosebire de procedeele de dezvoltare folosite în muzica instrumentală fără program, în muzica programatică dezvoltările sînt de obicei determinate de considerente programatice, caracterizînd fie o acţiune, fie anumite schimbări în stările sufleteşti, în ideile eroului. In asemenea cazuri, de cele mai multe ori nu este folosit principiul beethovenian al dezvoltării simfonice, ci mai mult procedeul varia-

țiunii libere. Unul din aceste cazuri foarte caracteristice îl întîlnim în poemul simfonic „Manfred" de Ceaikovski, unde tema eroului Manfred capătă diferite înfățișări adecvate situației descrise de muzică. Un alt caz tot atît de sugestiv ni-l prezintă poemul simfonic „Till Eulenspiegel" de Richard Strauss, cu diferitele transformări ale temei, care corespund diferitelor atitudini ale lui Till.

Dar nu numai aceste două poeme simfonice, ci și un mare număr de alte poeme simfonice ilustrează cele spuse mai sus, în privința unor procedee speciale de dezvoltare, întrebuințate de compozitori, în funcție de programul literar exprimat cu mijloace muzicale.

După cum am arătat mai înainte, specificul fiecărei școli naționale se manifestă și în felul de a dezvolta ideile tematice. Trecînd peste examinarea specificului dezvoltărilor simfonice ale școlilor naționale, ne propunem în cele ce urmează de a face o scurtă analiză a artei dezvoltărilor simfonice, caracteristică pentru școala românească de azi. Cea mai mare parte a compozitorilor români de azi au scris simfonii, poeme simfonice, lucrări de muzică de cameră, lucrări deci în care există o dezvoltare în sensul travaliului tematic. Nu toți compozitorii români ne prezintă aceleași trăsături în privința dezvoltării în cadrul travaliului tematic. In mod firesc cei mai caracteristici — din punctul de vedere al problemei pe care ne propunem să o tratăm în prezentul studiu — sînt aceia care în lucrările lor folosesc teme populare autentice ca Paul Constantinescu, sau acei care utilizează un material propriu, inventat în spiritul muzicii populare ca Mihail Andricu, Ion Dumitrescu, Ludovic Feldman, Paul Jelescu etc.

Atît Mihail Jora cît și Marțian Negrea au scris un număr mic de lucrări în care travaliul tematic are un rol mai însemnat; ne vom referi deci mai puțin la ei. Este în schimb foarte instructivă cea de a noua simfonie a lui Dimitrie Cuclin care este clădită pe de-a întregul, în toate cele patru părți ale ei pe un motiv luat din muzica populară.

In cele cinci simfonii, precum și în poemele sale simfonice, Alfred Mendelsohn dovedește o mare stăpînire a meșteșugului dezvoltării simfonice; aceste dezvoltări sînt însă mai puțin caracteristice din punctul de vedere al principiului care ne călăuzește în această expunere.

In continuarea studiului nostru vom face analiza unor lucrări mai caracteristice prin felul de dezvoltare în cadrul travaliului tematic, al fiecăruia dintre compozitorii sus amintiți, încercînd de a scoate la iveală unele principii de bază caracteristice pentru noua școală românească.

(Continuare într-unul din numerile viitoare)

Noi creații romînești

„Cînd strugurii se coc" de Mihail Jora

de FR. WANEK

In ultimii ani muzica noastră simfonică și de cameră a obținut succese remarcabile printr-un șir însemnat de lucrări valoroase, expresie vie a muncii neobosite și a frămîntărilor compozitorilor noștri, animați de o înaltă conștiință artistică și de simțul răspunderii ce le revine în făurirea unei culturi naționale înaintate, legate de viața poporului.

Este suficient să ne gîndim la creațiile cele mai bune ale unor compozitori ajunși la maturitate ca Mihail Andricu, Paul Constantinescu, Marțian Negrea, Ion Dumitrescu, Zeno Vancea, Tudor Ciortea, Leon Klepper, Alfred Mendelsohn, Sigismund Toduță, Gh. Dumitrescu, precum și a unor tineri talentați ca Radu Paladi, Theodor Grigoriu, Anatol Vieru, Pascal Bentoiu ș. a. ca să ne dăm seama de posibilitățile mari pe care le are muzica noastră simfonică și de cameră în dezvoltarea ei pe drumul unei arte realiste, izvorîtă din cîntecul popular, capabilă să exprime într-o formă națională marile prefaceri ale epocii noastre.

In această imensă și grea muncă de creație, în care fiecare compozitor caută să-și aducă contribuția prin opere din ce în ce mai valoroase, maestrul Mihail Jora a avut și are un cuvînt însemnat de spus.

Prin creația sa muzicală, prin activitatea sa pedagogică și de îndrumător al mai multor generații de muzicieni, dintre care unii și-au cucerit azi un loc important în muzica romînească, el se impune, datorită personalității sale ca un purtător competent al unei concepții artistice alese.

★

Inainte de a trece la analizarea baletului „Cînd strugurii se coc", socotim necesar să ne referim pe scurt la unele probleme legate de creația muzicii de balet.

Ca și creația de operă, muzica de balet face parte dintr-o formă complexă de manifestare artistică. Ea se întemeiază în primul rînd pe un libret, adică pe un program bine definit, inspirat din viață (fie direct din realitate, fie din literatură, basm etc.) care se concretizează prin acțiunea scenică, coregrafie, decor, costume etc. Partea muzicală trebuie să aducă o contribuție importantă în ansamblul desfășurării scenice, avînd ca principal scop să urmărească și să redea cu mijloacele ei specifice de expresie întregul conținut al acțiunii.

Prin faptul că acțiunea sa este întruchipată artistic — după cum am văzut — prin aportul simultan al diferitelor genuri de artă (muzica, coregrafia, pictura), legate organic între ele în vederea exprimării conținutului libretului, baletul reprezintă o formă de artă deosebit de bogată și accesibilă. Nu este deci întîmplător că baletul și opera (înrudite prin anumite elemente comune) sînt genuri atît de iubite de publicul larg de ascultători.

In țara noastră, în domeniul muzicii de balet s-a scris o serie de lucrări. Alături de acele mai vechi ale unor compozitori ca Mihail Jora („In piață", „Demoazela Mărioța"), Paul Constantinescu („Nunta în Carpați"), Zeno Vancea („Priculici"), au apărut creații noi ca de pildă „Harap Alb" de Alfred Mendelsohn. Ele au adus o contribuție de seamă în afirmarea acestui gen, dar în general, din cauza mai ales a unor lipsuri ale libretelor, majoritatea acestor lucrări nu au reușit să se mențină în repertoriul scenelor noastre.

Astăzi cînd se tinde spre o creație muzicală care să fie îmbrățișată și înțeleasă de masele largi, compozitorii noștri își îndreaptă eforturile și în direcția realizării unor balete care să se înscrie, prin conținutul lor nou de idei, prin înaltul lor nivel artistic, ca lucrări valabile în muzica romînească.

★

In vara anului 1953, Ansamblul de cîntece și dansuri al Consiliului Central al Sindicatelor i-a propus compozitorului Mihail Jora să scrie, în vederea celui de al patrulea Festival Mondial al Tineretului și Studenților de la București, muzica la baletul „Cînd strugurii se coc" pe un libret coregrafic conceput de Oleg Danovski și Sandu Eliad.

Foarte curînd, autorul a prezentat partitura de orchestră Ansamblului *).

Prin această realizare — care a fost distinsă cu Premiul de Stat pe anul 1953 — s-a adăugat încă o verigă prețioasă la lanțul creațiilor valoroase din muzica românească.

Cine a avut ocazia să audieze în întregime lucrarea, a putut desprinde cu ușurință trăsătura dominantă a acestei muzici, care se manifestă prin exuberanță, printr-un elan tineresc nestăvilit care-și găsește întruchiparea deplină în dansul general al finalului ; sînt sentimentele trezite în inima colectiviștilor, sentimente firești ale bucuriei pentru munca îndeplinită.

Bazîndu-se pe minunatele noastre cîntece și jocuri populare, pe ritmica lor plină de vigoare și prospețime, Mihail Jora a reușit să creeze o sugestivă imagine a unui moment important din viața țăranilor colectiviști dintr-o podgorie — terminarea culesului viilor.

Cu mînă sigură de maestru el a izbutit să sugereze ascultătorilor, imagini muzicale de rară frumusețe, clar conturate și îmbinate într-o succesiune naturală. Aceasta, cu toate că libretul este foarte fărîmițat și fără o legătură organică între diferitele momente ale acțiunii.

Ideea și intenția de a prezenta într-un balet un episod din viața nouă a țăranilor noștri este un lucru cît se poate de interesant și oferă multiple posibilități de realizare atît în muzică cît și în coregrafie. Din păcate acest subiect nu și-a găsit însă o întruchipare fericită în libretul baletului „Cînd strugurii se coc". De ce ? În primul rînd, fiindcă de-a lungul celor trei tablouri nu întîlnim nici cea mai palidă urmă de conflict dramatic. Faptul că în tabloul al doilea apare un lucrător cu concepții învechite căutînd să folosească metoda înapoiată a zdrobitului strugurilor cu picioarele, încă nu poate fi considerat ca un element care ar putea declanșa o încleștare dramatică, acest moment apărînd ca ceva lipit, nelegat de restul libretului și fără a fi rezultatul firesc al unui proces evolutiv, care tinde spre un deznodămînt final.

În al doilea rînd, trebuie relevată lipsa unui fir conducător în cadrul acțiunii, deficiență cauzată în bună parte de inexistența conflictului. Înlănțuirea diferitelor episoade ale libretului nu sînt întruchiparea unor fapte și situații condiționate de necesitatea unei desfășurări dramatice. Autorii libretului s-au rezumat a prezenta pe scenă întîmplări din mediul sătesc, alăturîndu-le una de cealaltă sub formă de simplă suită de tablouri.

Aceste două lipsuri au determinat o serie de alte deficiențe care la rîndul lor nu au putut fi evitate tocmai din cauza celor arătate mai sus, astfel încît s-a ajuns la un cerc vicios : din cauză că libretul coregrafic nu are o desfășurare dramatică, ar fi fost foarte greu pentru libretiști să creeze anumite personaje sau eroi cu caractere precis conturate și care, puși în diferite situații, să ducă în cadrul acțiunii la conflict, căci prezența lor subînțelege prezența însăși a conflictului și dimpotrivă, absența lor duce tocmai la deficiențele arătate. Cu alte cuvinte, o acțiune dramatică trebuie strîns legată de personaje și eroi și invers. Lipsa unuia din aceste elemente elimină pe celălalt.

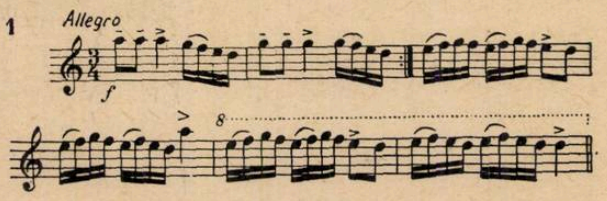
Aceste constatări ne îndreptățesc să tragem concluzia că autorii nu au reușit să creeze un libret valabil din punct de vedere artistic, deoarece nu au ținut seamă de anumite principii esențiale ale dramaturgiei. Este lesne de înțeles că un astfel de libret a ridicat în fața compozitorului problemele cele mai dificile.

★

Să urmărim acum îndeaproape evoluția diferitelor momente coregrafice ale libretului și felul cum au fost ele realizate în muzică **).

Tabloul întîi al baletului „Cînd strugurii se coc" începe cu o scurtă uvertură, sau mai precis cu o introducere orchestrală, în care este prelucrat cîntecul popular „Sălcioara".

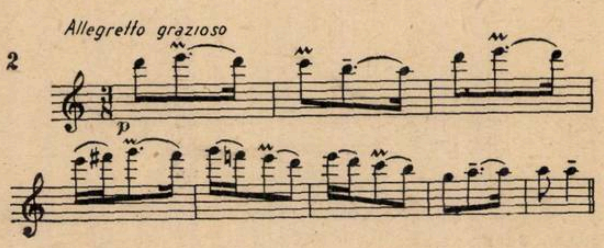
1



De la primele măsuri compozitorul reușește să-i transpună pe ascultători în atmosfera de veselie și bună dispoziție specifică momentului din viață ce constituie obiectul baletului.

Pe un scurt fragment melodic al acestui cîntec popular, repetat într-o mișcare descendentă de suflătorii de lemn și instrumentele de coarde, se ridică cortina și în fața noastră se întinde un peisaj de toamnă. În mijlocul unei vii, un grup de fete culeg rodul bogat pe ritmul legănat al unei melodii de dans, expusă întîi de flaute și apoi de viori într-o continuă amplificare orchestrală.

2



*) Avînd în vedere timpul scurt care stătea la dispoziție, compozitorul a lucrat într-un „tempo" record, terminînd partitura în două luni.

**) De-a lungul expunerii de față este folosită forma inițială a libretului care a constituit punctul de plecare al muncii creatoare a maestrului Jora.

În toiul acestui dans apare deodată un flăcău care încearcă pe furiș să fure cîțiva ciorchini din coșurile pline cu struguri, așezate pe umerii fetelor. Săriturile lui sînt foarte sugestiv redate pe plan muzical, prin scurte arpegii executate de flaute, care se suprapun melodiei dansului (ex. 2) acompaniat de viori în tremolo, violoncelele marcînd prin scurte pizzicate ritmul.

Dar fetele nu se lasă tulburate de un tînăr lacom și trîndav care nu caută să le dea o mînă de ajutor la strîngerea recoltei. Alungîndu-l din mijlocul lor, ele părăsesc scena pe melodia sprințară a „Sălcioarei" intonată din nou de orchestră în forte.

Umbra serii se lasă încet învăluind o pereche de tineri îndrăgostiți rămași singuri în mijlocul naturii. Ca din depărtare, un clarinet cîntă încet o melodie cu caracter de doină de o rară frumusețe și expresivitate, pe fundalul unor acorduri lungi ținute de coarde. Este ca ecoul unui cîntec ciobănesc, pastoral. Intervenția pe alocuri a țambalului dă acestui moment idilic o culoare de un farmec deosebit.

3 *Andante espressivo e rubato*

p molto espressivo

etc.

Deodată răsare de după gard capul unui copilaș. În urma lui se ține un grup de mici ștrengari — „complicii" lui — care au venit aci cu gîndul de a rupe pe nevăzute cîțiva ciorchini de struguri.

Apariția pe rînd a micilor răufăcători este foarte sugestiv realizată în orchestră. Tremolo-ul viorilor și violelor pe un acord disonant evocă din prima clipă o încordare specifică unei atmosfere conspirative. Pe rînd, instrumentele de suflat de lemn expun în staccato un scurt motiv melodic cu caracter glumeț care pe parcurs se succede tot mai des pînă ce se contopește într-un profil melodic clar, reușind să sublinieze foarte plastic mișcările sprintene și graba copiilor care au pătruns în vie. Simți în acel moment că autorul privește cu o anumită severitate dar și cu simpatie pe micii „infractori".

4 *Allegro vivo*

p glumeț

etc

Dar această aventură nocturnă este întreruptă de apariția inopinată a unui pionier. El îi dojenește aspru pentru încercarea de a comite un „furt". Rușinați de fapta lor, copiii aruncă pe rînd ciorchinii și se îndepărtează unul după altul din scenă. Tema pionierului, derivată din cea a copiilor (ex. 4) este intonată în fortissimo de viori la care se adaugă mai tîrziu grupul suflătorilor de lemn. Ea se afirmă ca o melodie din care poți desprinde parcă cuvintele dojenitoare adresate celor mici, cu un aer foarte grav, de pionierul conștiincios.

5

ff

etc.

Și cu această întîmplare se încheie primul tablou al baletului.

★

Un preludiu orchestral deschide al doilea tablou. Cornii readuc primele două măsuri ale „Sălcioarei", dar de data aceasta într-o mișcare lentă (moderato) și într-o învești mîntare armonică deosebit de expresivă.

6 *Moderato*

p espressivo

mf

Treptat tempo-ul se accelerează, fragmentul melodic trece de la corn la clarinet, violoncelii schițează o mișcare ascendentă în optimi, pînă ce totul îmbracă o deosebită intensitate și mișcare. Ritmica capătă o structură des întîlnită în dansurile noastre populare (5/8) și care imprimă acestui moment agitat al instrumentelor de coarde, un caracter foarte dinamic. La fel ca în introducerea tabloului întîi, și aici compozitorul a reușit să pregătească, cu mijloace muzicale simple dar ingenios utilizate, întreaga atmosferă a acțiunii ce urmează să se desfășoare.

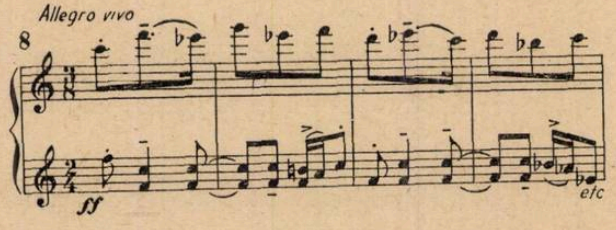
La ridicarea cortinei, ni se înfățișează o scenă a muncii colective la cramă. Pe o melodie legănată (compozitorul notează indicația de espressivo dolce) a oboiului — înrudită ritmic cu una din tabloul întîi (ex. 2) — își fac intrarea un grup de fete care duc coșuri pline cu struguri.

7

espressivo dolce

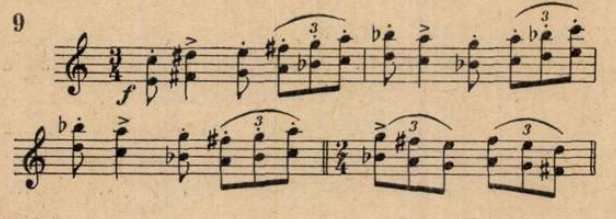
etc

Acompaniamentul acestei melodii este realizat cu deosebită finețe de coarde (vioara întîia cîntă flajeolete, vioara doua și viola pizzicate) și de clarinetele care marchează ritmul cu accente neprevăzute pe diferiți timpi. Alăturarea treptată a flautului, iar apoi a piculinei și cornului, duce la un crescendo bine dozat ce culminează în dansul zdrobitului (allegro vivo). Pentru a sugera cît mai evocator forfoteala muncii lucrătorilor din cramă, compozitorul a recurs la suprapunerea a două melodii de dans diferite. Nu este vorba de o imitație naturalistă a muncii, de o prezentare „mecanicistă" a ei. Melodiile plastice dezvăluie și un conținut emoțional — bucuria muncii pasionate, libere.



Pe măsură ce munca zdrobitului se întețește, orchestra aduce o amplificare melodică prin apariția de noi teme și motive melodice care trec de la un grup de instrumente la altul, determinînd o bogată varietate ritmică ce imprimă un deosebit elan întregii desfășurări muzicale și coregrafice. In acest cadru își face intrarea pe scenă un țăran, adept al vechilor metode de lucru. Neîncrezător în mijloacele noi de muncă, el continuă să zdrobească strugurii cu picioarele. Rezultatul efortului său este însă cu totul neînsemnat, căci, cum era și de așteptat, el a dobîndit cu mult mai puțin must decît acei care lucrau cu mașina.

In mijlocul acestui dans exuberant, intră pe scenă un flăcău. Este același tînăr pierde-vară pe care l-am întîlnit și în tabloul întîi cînd încerca să ia pe furiș cîțiva struguri din coșurile fetelor. Apariția acestuia este subliniată în orchestră printr-o melodie încredințată clarinetelor și acompaniată de viori, viole și țambal, reușind să redea foarte plastic caracterul său îngîmfat.

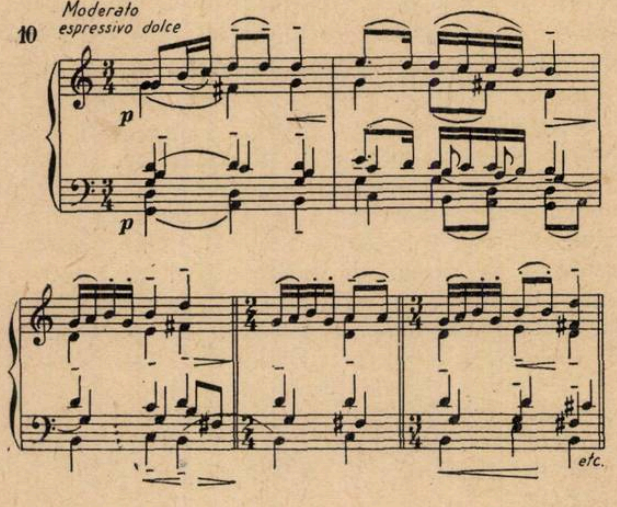


De data aceasta însă leneșul nu a nimerit tocmai bine. El este prins de ceilalți și pus la cărat coșuri grele. Celui care nu este învățat cu munca îi este desigur neplăcut să ducă în spinare greutăți. Mișcările lui caraghioase și oboseala care-l copleșește încetul cu încetul, provoacă în rîndurile tinerilor hohote de rîs. Incercînd să scape de batjocură, prin fugă, el este înconjurat de un grup de dansatori și astfel împiedicat să-și realizeze planul.

Bazîndu-se pe o singură idee muzicală (tema flăcăului ex. 9) care este cuprinzător dezvoltată, Mihail Jora clădește cu un remarcabil simț al proporției un întreg edificiu sonor de mare intensitate. Pentru a realiza o cît mai perfectă închegare a formei muzicale, compozitorul a reluat în finalul tabloului, întregul dans al zdrobitului.

Ultimul tablou al baletului „Cînd strugurii se coc" este redarea unei petreceri populare, ca o încoronare a muncii culesului viilor. Acțiunea se axează în jurul unui mare ospăț dat la gospodăria colectivă, la care sînt poftiți, printre oaspeți, și muncitorii de la oraș. In fața unei case sînt întinse mese lungi care așteaptă invitații.

Cortina se ridică în sunetele unui preludiu orchestral care prin melodia sa lentă și nobilă evocă atmosfera de liniște și seninătate, caracteristică unui peisaj de toamnă, cu culorile sale ruginii, atît de divers nuanțate. Această introducere de o intensă poezie constituie poate, cel mai încîntător moment al întregului balet. Totodată ea este un minunat exemplu de prelucrare a unui cîntec popular autentic care, trecut prin personalitatea artistică a compozitorului, a fost valorificat în cel mai înalt sens al cuvîntului.



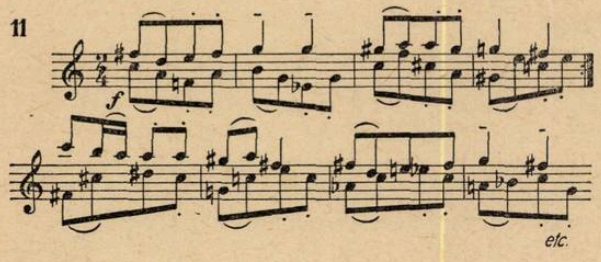
Aceste pagini vădesc o instrumentație și o concepție armonică care poartă vizibil amprenta acelei clarități și transparențe întîlnite în lucrările maeștrilor clasici. Fiecare instrument este utilizat cu grijă pentru realizarea cît mai artistică a conținutului expresiv.

In toiul aranjării mesei, intră pe scenă o ceată veselă de copii. Jocul lor neastîmpărat încurcă gospodinele ocupate cu pregătirea mesei. Incercările acestora de a-i goni rămîn zadarnice. Doar apariția unei bătrîne reușește să-i

astîmpere, căci acum nu este timp de năzdrăvănii ; în curînd sînt aşteptaţi oaspeţii.

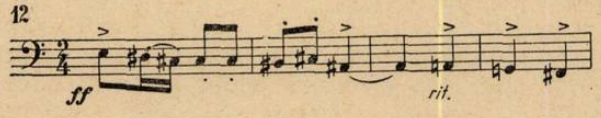
Acţiunea coregrafică a acestui moment este ilustrată cu mult umor prin melodia săltăreaţă a unui joc de copii expusă de trompete, care, prin mersul lor polifonic voit disonant, dă contur unei atmosfere puţin groteşti.

11



Cu aceeaşi plasticitate este evocată de fagoţi, violoncele şi contrabaşi intrarea „cumetrei" pe un fragment melodic al jocului de copii, cîntat din ce în ce mai rar şi cu accente subliniate de diferiţi timpi.

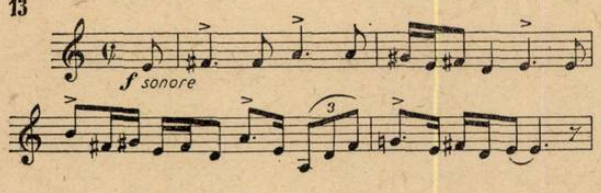
12



Printr-un solo de ţambal se face trecerea spre revenirea minunatei teme a introducerii (ex. 10), de data aceasta cîntată în forte pe întreaga întindere a orchestrei. Pe scenă se fac ultimele pregătiri. Sînt aduse tăvi mari încărcate cu cele mai alese bucate. Nu lipseşte din varietatea acestora „friptura de curcan" şi vinul necesar la un ospăţ.

Deodată se aude un semnal al cornilor (allegro marciale). Se anunţă sosirea oaspeţilor care intră pe rînd şi se aşează la mesele aranjate frumos şi cu pricepere de harnicele gospodine.

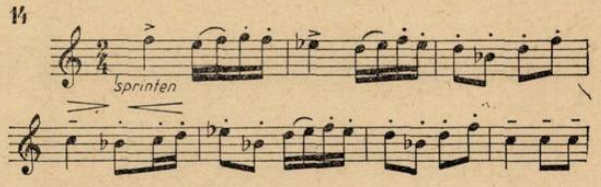
13



Ţăranii colectivişti îi primesc cu dragoste pe muncitori. În scena aceasta este cuprins un simbol : alianţa de nezdruncinat dintre muncitori şi ţăranii muncitori.

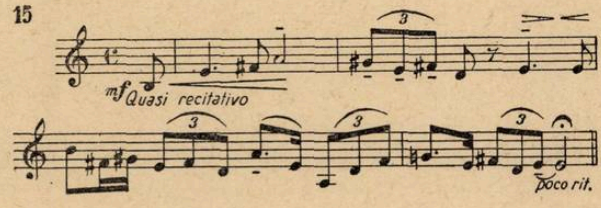
Dar o petrecere de soi la ţară nu poate fi concepută ca atare fără lăutari. Şi astfel spre bucuria celor prezenţi, un flăcău aduce cu el un taraf dintr-o regiune vecină, ca să-i înveselească pe meseni în timpul ospăţului cu melodii de joc.

14



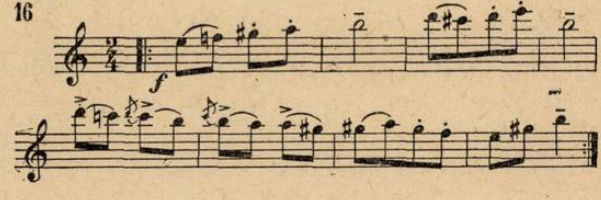
În mijlocul petrecerii răsună recitativul cornului solo, derivat din tema sosirii oaspeţilor. (ex. 13). Un bătrîn ţăran se scoală de la masă şi invită la dans.

15



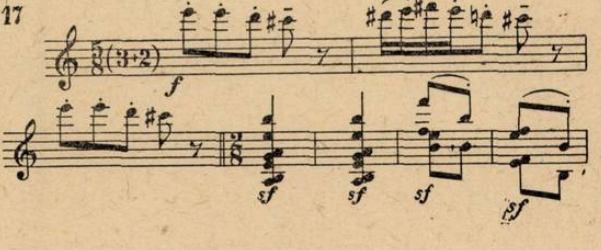
Musafirii nu stau mult pe gînduri şi de la masă se desprinde un grup de fete care încing un joc vioi în tempo de sîrbă, executat de coarde şi anticipat de o formulă de acompaniament a ţambalului.

16



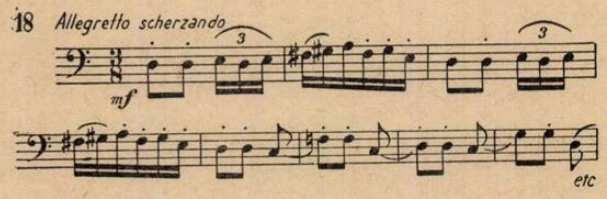
Nici bătrînii nu vor să rămînă în urma celor tineri şi astfel unii dintre ei intervin în dans. Aceştia au întrecut însă măsura la băut şi pasul lor este cam nesigur... Mihail Jora i-a satirizat muzical cu mult umor într-un dans plin de grotesc. Prin accentuarea fie a timpului patru (în 5/8) fie a timpului unu (în 2/8) şi combinarea acestor două ritmuri, compozitorul a realizat acea mişcare nesigură cerută de acţiunea coregrafică, fără însă ca acest procedeu să degenereze în naturalism.

17



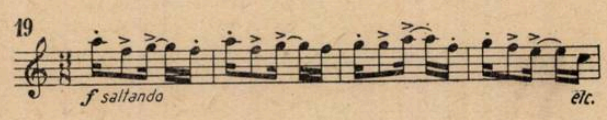
După acest scurt intermezzo hazliu, grupul fetelor vine din nou pe primul plan şi îşi con-

tinuă dansul lor (ex. 16) care este urmat apoi de dansul propriu-zis al celorlalţi bătrîni.



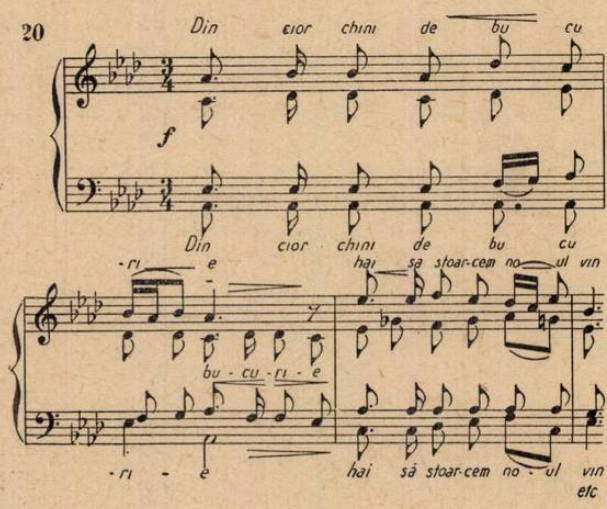
Această melodie într-o mişcare mai aşezată (allegretto scherzando), expusă în unison de instrumentele grave, şi căreia nu-i lipseşte un oarecare aer de gravitate, este întreruptă deodată prin intervenţia unei trompete solo, urmată de ţambal care preiau pe rînd un fragment melodic, pe un fond de pizzicato, de la grupul instrumentelor de coarde. Este un nou moment grotesc în care o bătrînă şi un bătrîn execută o mişcare de dans în doi.

Tinere fete continuă să aducă vin, mişcările lor fiind însoţite de tema capricioasă a clarinetului şi cornilor,



suflătorii de alamă conturînd în continuare o mică melodie intermediară urmată de revenirea temei din ex. 19. Răsună din nou un motiv al trompetei sub formă de recitativ, de asemenea derivat din tema sosirii oaspeţilor (ex. 13).

Pe scenă se face linişte şi corul care a intrat între timp înalţă un imn ce cîntă recolta îmbelşugată şi viaţa fericită.



Din ciorchini de bucurie,
Hai să stoarcem vinul nou,
Iar viaţa plină să ne fie,
Precum e paharul plin.

Refren: *Am răbdat destulă sete*
Buzele aşa cum spun:
Fericirea să ne-mbete,
Să ne-mbete tun.
Din călcîie sai scînteie,
Că pornim la joc,
Cîţi nu joacă să nu beie,
Pace şi noroc!

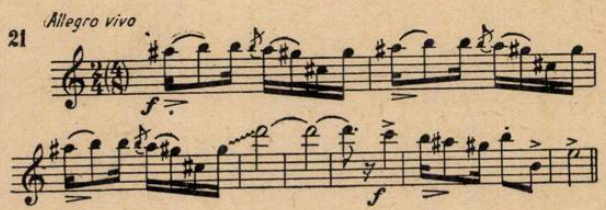
Urarea colectivă, de aceeaşi noblete şi sinceritate ca preludiul tabloului trei, nu poate fi considerată apogeul întregii lucrări, ci dimpotrivă, intercalarea acestei părţi vocale trebuie privită ca un moment de destindere binevenit, atît pentru dansatori în vederea pregătirii dansului general cu care se încheie baletul, cît şi pentru auditori.

Fără a mai face vreo punte de legătură, orchestra atacă direct, în forte, finalul tabloului trei.

Ca un vulcan izbucneşte acest dans de o vervă şi strălucire nemaipomenită. Totul este clădit pe o singură suprafaţă dinamică de mari proporţii care duce la acea încordare specifică dezvoltărilor simfonice.

Caracteristicile menţionate dau finalului din baletul „Cînd strugurii se coc" amprenta unei monumentale concluzii a acestei imagini din viaţa poporului. Este interesant de arătat faptul că Mihail Jora a înmănunchiat materialul melodic al acestui dans într-o formă care se apropie prin organizarea temelor de rondo. Spunem „se apropie" deoarece în loc ca după a treia reapariţie a refrenului să urmeze din nou primul cuplet, autorul aduce încă o dată, neschimbat, al doilea cuplet, trecînd apoi imediat la coda bazată pe elemente melodice din primul cuplet.

Iată tema refrenului:



Creşterea continuă de care am vorbit mereu îşi găseşte apogeul în coda foarte scurtă dar realizată într-un chip strălucit, ca expresia unei supreme încleştări şi, în ultima instanţă, a unei sinteze în care este concentrată la maximum întreaga vigoare şi exuberanţă a lucrării.

★

Această lucrare valoroasă ridică în mod firesc o serie de probleme specifice. Un studiu nu poate decît schiţa unele din ele. Pentru a le cerceta în amănunţime, sînt necesare diferite studii separate, care desigur ar ajuta mult pe compozitor în activitatea sa.

Mai jos ne propunem să facem doar unele observaţii de ordin general.

Ne vom opri astfel la melodica maestrului Jora pentru a vedea în ce măsură contribuie ea la exprimarea conţinutului. În acest balet compozitorul a prelucrat un material tematic, pe de o parte autentic popular, pe de altă parte creat în spiritul muzicii populare, folosind anumite intonaţii şi ritmuri specifice acesteia, material pe care cu greu îl putem deosebi de cel creat de popor.

Această identificare perfectă cu cîntecul popular, această capacitate de a pătrunde în esenţa lui, denotă din partea compozitorului o cunoaştere temeinică a folclorului, o concepţie înaintată despre artă. Datorită unui studiu perseverent şi unei activităţi creatoare îndelungate, Mihail Jora a ajuns la înţelegerea profundă a spiritului muzicii populare, care se reflectă în gîndirea sa muzicală pe un plan artistic superior.

Întotdeauna, fie că este vorba de un singur motiv sau de o melodie mai amplă, ele sînt folosite cu cea mai mare grijă pentru realizarea cît mai expresivă a conţinutului, ajungînd adesea la o aşa de mare putere de plasticizare, încît reuşesc să transmită sentimentele şi ideile determinate de acţiune şi fără reprezentanţi scenici. Astfel am putea lua ca exemplu preludiul tabloului trei: o evocare minunată a unui peisaj de toamnă şi a stărilor sufleteşti de care este cuprins omul cînd admiră frumuseţile naturii acestui anotimp. Imaginile muzicale ale acestui preludiu sînt atît de sugestive încît muzica vorbeşte prin ea însăşi. Desigur că aici mai trebuie să avem în vedere şi procedeele armonice şi concepţia orchestrală care concură la realizarea acestei imagini. Faptul că acţiunea libretului şi specificul desfăşurării unui dans au limitat oarecum partea muzicală, în cadrul acestui balet, compozitorul a fost nevoit să se restrîngă mai mult la expuneri şi repetări de melodii decît la dezvoltarea lor în sensul muzicii simfonice. Nu trebuie spus exclusiv, fiindcă în multe locuri se pot desprinde clar tendinţe spre prelucrări tematice.

Ca şi melodica, ritmica acestei lucrări este dedusă din jocurile noastre populare care prezintă o imensă bogăţie de combinaţii. De altfel mai în toată creaţia sa, Mihail Jora a manifestat o înclinaţie specială pentru acest element important al muzicii, fără însă a-l trata în acest balet ca un scop în sine, ci întotdeauna pus în slujba zugrăvirii unei cît mai mari varietăţi de aspecte ale vieţii şi sufletului oamenilor. Evident că aceasta se răsfrînge şi asupra caracterului melodiei cît şi asupra desfăşurării ei dinamice.

În privinţa folosirii accentelor ritmice neprevăzute (accente plasate pe diferiţi timpi) ca un procedeu de dinamizare de mare importanţă, este suficient să amintim acordurile executate în contratimpi de întreaga orchestră, acorduri care întrerup pe alocuri melodia curgătoare la intrarea lăutarilor din tabloul al treilea, imprimîndu-i astfel o puternică pulsaţie, — ca să recunoaştem şi în această privinţă măiestria compozitorului în utilizarea, acolo unde se cere şi nu arbitrar, a acestui procedeu.

Factura armonică a acestui balet se caracterizează printr-o gîndire originală, clară şi logică în înlănţuirea atît a acordurilor, cît şi a diferitelor planuri tonale. Nu vom găsi în nici un moment o încărcare inutilă a liniilor melodice cu acorduri străine de factura şi caracterul lor. Datorită unei armonizări deduse în mod firesc din specificul fiecărei teme, acestea se dezvoltă natural, forţa lor expresivă fiind simţitor îmbogăţită. Cu aceeaşi judiciozitate au fost întrebuinţate şi disonanţele care constituie în cadrul desfăşurării muzicale ale acestui balet un însemnat mijloc de realizare a unor tensiuni şi încordări dramatice, fără ca ele să ajungă la duritaţi şi efecte în sine sau la subminarea tonalităţii. Dacă întîlnim totuşi anumite succesiuni acordice neobişnuite, anumite suprapuneri de voci din care rezultă o armonie mai aspră, prezenţa lor este întotdeauna motivată de cerinţele exprimării cît mai sugestive a unui conţinut de idei şi sentimente. Aceleiaşi motivări se integrează şi procedeele de modulaţie, oricît de neaşteptate sau îndepărtate ar fi ele. Totodată trebuie să menţionăm inflexiunile armonice de factură modală acolo unde structura melodiei o cere.

Orchestraţia este concepută cu aceeaşi claritate şi logică ca şi gîndirea armonică. Din combinaţia ingenioasă a diferitelor timbre muzicale rezultă sonorităţi care imprimă o deosebită strălucire şi un nuanţat colorit acestei lucrări. Fiecare instrument este utilizat acolo unde posibilităţile sale expresive sînt cele mai adecvate, pentru a adînci şi a reda un bogat conţinut. Efectele sonore exterioare sînt străine acestei partituri. Niciodată scriitura nu îngreunează execuţia, cum niciodată ea nu contravine cu posibilităţile tehnice ale instrumentului, deşi uneori întîlnim pasaje care pun serios la încercare pe executanţi. De asemenea nu vom întîlni momente în care orchestra „să nu sune", deoarece îmbinarea instrumentelor şi grupurilor de instrumente este în aşa fel realizată încît nu prezintă acele deficienţe frecvente ca: dublări inutile sau nefireşti ale unor instrumente care nu se asociază din cauza timbrului diferit, armonii prost distribuite, goluri neumplute între registre grave şi acute (pentru anumite efecte sonore însă folosite), acompaniamente care ar acoperi linia melodică, prezenţa prea deasă a întregului grup de suflători de alamă care ar imprima orchestraţiei un caracter stufos ş.a. Amplificarea şi reducerea intensităţii sonore (prin adăugiri sau eliminări de instrumente sau grupe de instrumente) este în orice clipă strîns legată de creşterea sau scăderea încordării dramatice, ca un rezultat a ceea ce urmăreşte muzica să exprime în diferitele etape ale desfăşurării. Dansul general din fi-

nalul baletului este un exemplu excelent pentru aportul însemnat pe care îl aduce orchestrația în zugrăvirea parcă a acelor valuri mereu crescînde ale bucuriei de care sînt cuprinși țăranii colectiviști, după strîngerea unei recolte bogate. La fel se poate da ca exemplu preludiul tabloului trei în care contribuția orchestrației reprezintă — desigur în alt sens decît în dansul final — un factor important în evocarea acelei atmosfere de seninătate, proprie lui.

Găsirea unei forme muzicale în care compozitorul să-și exteriorizeze ideile și sentimentele sale, nu a fost un lucru ușor din cauza libretului care este — după cum am arătat — fărîmițat. De aceea Mihail Jora a ales forma de suită iar în ultimul tablou a recurs la schema unui rondo nu în sensul strict al cuvîntului, formă care oferă cele mai multe posibilități pentru realizarea conținutului, datorită revenirii periodice a unei melodii de refren ca întruchipare a unei forțe mereu crescînde. Dar nu lipsește nici în celelalte două tablouri tendința vădită a compozitorului de a da o unitate mai mare conținutului, prin lărgirea simplei forme de suită. Sub acest aspect trebuie să privim revenirea „Sălcioarei" din tabloul I și dansul zdrobitului din tabloul II — simbol al muncii colective.

★

Muzica pentru baletul „Cînd strugurii se coc" este prima lucrare de acest gen în literatura noastră muzicală în care a fost atacată cu îndrăzneală și realizată cu succes o temă de actualitate.

Acest început reușit se înscrie astfel ca o creație valoroasă în evoluția artei muzicale din țara noastră, strîns legată de viață și de felul de a simți al poporului, început care poate constitui un punct de plecare pentru viitoarele realizări în domeniul muzicii de balet.

Totodată această lucrare dezvăluie concepția realistă despre artă a unui compozitor cu o gîndire muzicală și artistică înaintată, ceea ce ne asigură că și în viitor maestrul Mihail Jora ne va da opere care să stea alături, sau să depășească prin valoarea lor, muzica acestui balet, pe care dorim s-o auzim cît mai curînd și cît mai des în noua ei formă.

„Povestea Țapului" operă-basm de M. Eisicovits

de J. V. PANDELESCU și FR. SCHAPIRA

În atenția tuturor acelora care urmăresc înflorirea muzicii romînești, problemele operei și ale creației noastre din acest domeniu ocupă un loc însemnat.

Dacă unele culturi muzicale au rezolvat mai de mult problema făuririi operei naționale, altele mai tinere, printre care și aceea din țara noastră, nu sînt în măsură să o realizeze decît în condițiile actuale.

O caracteristică a procesului de făurire a operei naționale în condițiile construirii socialismului, constă în aceea că ea se desfășoară sub semnul însușirii continue, de către compozitori, scriitori și libretiști, a metodei realismului socialist — singura metodă capabilă să ducă la crearea de lucrări care să satisfacă deplin cerințele de artă și adevăr ale maselor din vremea noastră.

O altă trăsătură caracteristică este și aceea că — spre deosebire de vremurile de odinioară, cînd muzicienii și problemele culturii muzicale naționale nu se bucurau de nici o atenție reală din partea cercurilor conducătoare — astăzi organele de partid și de stat, întruchipînd cerințele de artă ale poporului, dau un puternic sprijin moral, ideologic-artistic și material, tuturor celor ce participă la făurirea culturii noastre muzicale noi.

Mai ales în domeniul teatrului muzical, procesul de creație, mai complex, necesită multă străduanie.

Cercetînd bogatul tezaur al creației clasice de operă, ca și moștenirea plină de învățăminte pe care o are propria noastră muzică în lucrările de acest gen ale lui George Enescu („Oedipe"), Sabin Drăgoi („Năpasta", „Horia", ș. a.), Paul Constantinescu („O noapte furtunoasă"), Marțian Negrea („Păcat boieresc"), Alexandru Zirra („Alexandru Lăpușneanu"), Ion Nonna-Ottescu („De la Matei cetire"), Andreescu-Skeletti („Strigoii"), ș. a. — compozitorii și libretiștii noștri vor putea trage învățăminte prețioase, își vor putea asimila mai ușor măiestria necesară făuririi unor lucrări de valoare. Este o condiție necesară dar nu și suficientă. Totodată, creatorul de operă trebuie să se sprijine pe o cunoaștere profundă a vieții, pe o justă orientare a problemelor ei și ale întruchipării acesteia în forme artistice superioare.

Trebuie să privim cu deosebit interes orice încercare a compozitorilor noştri de a ataca acest gen al creaţiei şi, discutînd realizările pozitive, să relevăm totodată lipsurile pe care este inerent să le prezinte noua creaţie de operă romînească.

O dezbatere largă pe marginea problemelor ridicate de noua noastră creaţie de operă poate duce la lămurirea cît mai deplină a lor şi e de dorit ca la ea să participe un număr cît mai mare de muzicieni, scriitori, libretişti, regizori etc.

In rîndurile de mai jos, ne propunem să abordăm unele probleme ridicate de opera-basm „Povestea Ţapului" de Max Eisicovits.

★

Inspirat la început din textul basmului „Povestea Ţapului" al scriitorului sovietic Marşac, Max Eisicovits s-a depărtat ulterior de acest basm, pentru ca ajutat de regizorul Alexandru Sinnberger şi de scriitoarea Margareta Gall, să elaboreze un scenariu original. Prima versiune a acestuia, în limba maghiară, a fost dată de poetul Ion Bartalis. Puternic atras de subiectul ales, compozitorul a închegat în muzică primul tablou numai în cîteva zile.

Dar întregul proces de creaţie a muzicii basmului — pe baza unui libret ce a comportat introducerea de scene noi şi la întocmirea căruia Ilie Balea a avut o contribuţie de seamă — a durat trei ani (1951—1954).

„Povestea Ţapului" este o operă-basm, care pornind de la unele elemente concrete de viaţă, transportă pe spectator într-o lume fantastică în care, alături de oameni, apar diavoli, spiriduşi, iele ş. a. Temeiurile acţiunii stau în conflictul dintre forţele pozitive ale muncii, curajului, isteţimii şi cele negative ale răului, întunericului, înrobirii. Ideea de bază o constituie triumful celor dintîi.

Povestea cuprinde, bineînţeles, numeroase elemente fantastice: la marginea unui sat trăiesc doi bătrîni săraci a căror unică avere şi bucurie este un ţap năzdrăvan. El le face de mîncare, le poartă de grijă, îi leagănă pentru a-i adormi (!) ş. a. m. d. Tabloul întîi al operei ne înfăţişează acest cămin tihnit, acest interior sobru, modest, în care băbuţa îngrijată de faptul că moşul şi ţapul întîrzie, deapănă un cîntec molcom lucrînd la o „pufoaică". Curînd apare şi moşul purtînd o legătură cu vreascuri la spinare. El cîntă povara grea a bătrîneţii sale. Bătrînii se tînguiesc laolaltă asupra greutăţii vieţii cînd n-ai copii; dar iată că vine şi ţapul. După ce deretică prin casă şi-i înveseleşte pe bătrîni, le dă de mîncare, îi culcă şi îi leagănă. In cîntecul de leagăn, ţapul povesteşte cum într-o iarnă grea, fiind alungat de acasă a fost găsit în pădure şi luat de suflet de către cei doi bătrîni, *„în coliba lor să crească ca în casa părintească"*.

O dată bătrînii adormiţi, ţapul pleacă la pădure, după ciuperci. N-apucă bine să iasă afară din colibă, că răsar trei spiriduşi veniţi să iscodească lucrurile în lipsa ţapului. Ei sînt trimişi de tartore pentru a-l putea înrobi şi ademeni.

In tabloul al doilea, conflictul prinde a lua fiinţă. Intr-o poiană însorită, fetele culeg, în cîntec şi joc, flori şi ciuperci.

Apariţia unui urs le pune pe fugă. Ursul este însă blajin. El şchioapătă, căci o surcea i-a intrat adînc în „lăbuţă". Intre timp se iveşte şi ţapul, care la început se sperie. Ursul îl asigură însă, prin semne, că nu are de ce să se teamă. Ţapul îi scoate ţăpuşa iar ursul îi promite ajutor oricînd va fi nevoie.

Din nou apar spiriduşii. Ţapul se ia la harţă cu ei şi îi goneşte.

Ispita revine de data aceasta sub forma a trei iele care îl îmbie să meargă în ţara vrăjită unde traiul ar fi, chipurile, fără griji şi muncă, unde creşte o... varză fermecată din care oricît s-ar mînca, nu piere. Ţapul rezistă, căci se gîndeşte la bătrînii lui iubiţi. Cînd i se spune însă că se poate oricînd întoarce la ei şi, pe deasupra, cu varza, din care s-ar putea înfrupta tustrei pînă la sfîrşitul vieţii, ţapul se învoieşte să plece cu ele.

Actul următor se petrece în grota tartorelui, unde mişună tot felul de jivine drăceşti: spiriduşi, iele, lupi, cucuvele. Nu lipseşte nici Baba Hîrca cu măturoiul ei.

Pentru a-l cuceri pe ţap, tartorele preface sălaşul său într-un palat luminos, de sare, exprimîndu-şi totodată crezul său hrăpăreţ: *„Aur, sînge, robi voi strînge/Vieţi o mie, în robie/Pe vecie vreau să-mi fie"*. Jivinele, în chip de fiinţe nevinovate care îl primesc pe ţap cu mare alai, se întrec în a-l hotărî să guste din varza minunată. O vreme ţapul e neînduplecat.

El e uimit de frumuseţile din palatul de sare. Tot mereu îndemnat să guste din varză — altfel fiind cu neputinţă să o ia cu el — cade pradă ispitei. In clipa în care gustă însă din varză, palatul fermecat se năruie şi în locul lui apare peştera întunecată a tartorelui. Căzînd în ispită, ţapul a căzut şi în robie, sortit unei munci silnice.

Tabloul se încheie cu corul ce întruchipează bucuria izbînzii forţelor rele.

In actul al treilea ţapul este „ispăşitor". El îşi duce trudnicul calvar învîrtind legat în lanţuri, o piatră de moară, hărţuit necontenit de lupi, spiriduşi şi alte jivine. In împrejurările acestea, nădejdea nu-l părăseşte. El îşi aduce aminte de urs căruia îi trimite veste prin mijlocirea unei veverite. Intre timp lupii devin tot mai agresivi faţă de ţap. In toiul harţei apare însă ursul cu fîrtaţii săi. Se încinge o luptă aprigă. In clipa cea mai dramatică, ţapul, care băgase de seamă că puterea tartorelui rezidă în tichia pe care o poartă acesta, i-o smulge.

Lumea răului și a înrobirii este înfrîntă : Tartorele se mistuie în flăcări, înghițit de pămînt. Țapul și urșii dau la o parte stîncile și ies la lumină... În tabloul următor, în locul vizuinei întunecate ne aflăm într-o poiană însorită. Despărțindu-se de prietenii săi, urșii, țapul exprimă totodată o primă morală a întîmplării. *„Cînd puterea-i în mîna celor buni, ia uite, poți face minuni"*. Țapul nu are decît un singur gînd, acela de a-i regăsi pe bătrînii săi iubiți. Bucuria revederii este mare. Țapul este iertat, nu fără a fi trebuit să asculte mai întîi o a doua morală : *„Toate-n viață, toate lucruri minunate omul le primește numai cînd muncește"*.

Alături de bătrîni se bucură întregul sat cîntînd și jucînd.

Și cu acestea, basmul a luat sfîrșit... !

★

In intenția autorilor, povestea țapului se adresează copiilor de la 5 la... 70 de ani. Folosind elemente atrăgătoare de povestire fantastică, libretiștii au ținut seama de faptul că o condiție esențială a literaturii de basm o constituie strînsa legătură cu adevărul vieții. Și fapt este că în spatele întîmplărilor de pe scenă, spectatorul întrezărește conflictul real care opune, întocmai ca și în viață, pe de o parte forțele binelui, ale muncii, pe de altă parte forțele răului, ale înrobirii și exploatării. Este o calitate esențială a libretului.

Autorii operei s-au oprit asupra țapului, făcînd din el principalul personaj pozitiv. Acest lucru merită a fi discutat.

La noi, în popor, există o seamă de expresii, ca și de povestiri, legate de țap. Cine nu cunoaște de pildă expresiile „țap ispășitor", „țapul păcatelor" în care bietul animal apare ca o întruchipare a victimelor nevinovate. Porecla de „țap" are însă un caracter pejorativ semnificînd un bătrîn desfrînat (vezi V. Alecsandri). In mintea multora țapul este de asemenea simbolul încăpățînării. Să ne amintim de povestea celor doi țapi care întîlnindu-se pe o podișcă îngustă, nevrînd să dea înapoi, au căzut în apă. Tot astfel, ghicitoarea populară : „Am un moș bătrîn, îl duc de barbă la fîn. Cine-i ?" are o notă de ironie la adresa acestui animal.

Este știut pe de altă parte că personajul pozitiv trebuie să fie demn de a fi luat ca exemplu de către spectator. Oare pentru un copil, obișnuit, din literatura sa de „specialitate", să rîdă de țap, acesta poate fi modelul de care are nevoie ? Are tocmai țapul suficientă „autoritate morală" pentru a întruchipa forțele pozitive, într-o operă ce se adresează unor spectatori cu asemenea prejudecăți ? Este de presupus că autorii, punîndu-și asemenea întrebări, au răspuns în mod afirmativ, socotind că o „reabilitare" a țapului nu este numai posibilă dar chiar binevenită. La urma urmei, acest biet mamifer atît de prețios omului nu merită cu nimic disprețul de care e lovit...

Cei care răspund însă, în mod negativ la toate acestea se întemeiază pe anumite legi nescrise ale tipicului din literatura de basm. Fantezia populară nu va merge niciodată pînă la afirmația că există lupi blajini, miei agresivi, balauri duioși, ș. a. m. d. (deși „miel turbat" s-a găsit...) — imagini ce nu sînt tipice și care se înscriu împotriva adevărului vieții.

Este adevărat, literatura pentru copii cuprinde și unele basme-glume, cu caracter buf, în care apar uneori tot soiul de imagini neverosimile ca tigri fricoși, măgari geniali etc. Despre acestea nu poate fi însă vorba în „Povestea Țapului", unde lucrurile sînt prezentate direct și serios.

Pe linia celor sus-arătate țapul-personaj pozitiv a limitat posibilitățile autorilor implicînd fără îndoială multe rezerve. Pe bună dreptate se pune întrebarea dacă un alt animal sau chiar un om, un copil, nu ar fi fost mai indicat să figureze în locul țapului. Plecînd însă de la premiza că țapul întruchipează personajul pozitiv, autorii libretului îl caracterizează în basm atribuindu-i unele însușiri pozitive. El e harnic, iscusit, cinstit, duios și cu dragoste față de bătrîni. Simpatia cu care este privit e sinceră și ea se comunică de multe ori și spectatorilor.

Trebuie relevat că și celelalte personaje pozitive, moșul, baba, ursul, sînt prezentați cu o vădită simpatie. Dar acordînd personajelor negative — tartorele, spiridușii, ș.a. — inițiativa și locul cel mai important în desfășurarea acțiunii, acestea, din păcate, domină personajele pozitive.

Autorii libretului dau dovadă de talent și imaginație atunci cînd prezintă cu lux de amănunte forțele negative în plină ofensivă. Ei ar fi putut sluji însă mult mai bine ideea conflictului dramatic dacă forțele binelui ar fi fost acele prezentate activ, în plină ofensivă, împotriva forțelor răului și ale întunericului, ceea ce ar fi fost de altfel în acord cu însăși viața.

Luînd în considerație limbajul poetic al libretului sînt de relevat anumite texte de cîntece — ca acela al băbuții, cel de leagăn sau arioso (din grotă) al țapului, precum și corul final al satului— care atrag prin caracterul lor popular, prin puritatea sentimentelor exprimate. Calitatea acestora este întinată însă de alte pasaje din text care abundă în considerații gastronomice : *„Și ciuperca e spornică/Fac o cină strașnică"*. Ori : *„Cîte un pumn din fiecare/ Fac o oală de mîncare/Să aveți pe săturate/ Să mîncați cît vreți din toate"/ etc.* Și mai departe următorul dialog dintre țap și moș : *„Ia tătucă, ia mai ia/ori nu-ți place supa mea ?"/ „Zău că-mi place-așa fiertură/Dar n-am ciob de dinte-n gură/Macină greu biata moară/Cînd fecioara-i (?) bătrîioară"/— „Inc-o dată, ia tătucă/ Asta fără dinți se-mbucă"*.

Alteori textul frizează trivialul : — *„Moșule, dar ce-i cu tine/Te-ai vîrît în mărăcine (?)/ Fetele te-au strîns, ori dracii/De ți s-au crăpat*

nădragii (?)! — „Ia te uită bată-i dracii/ Chiar că mi-au crăpat nădragii".

Iar în scena seducerii cu varza un întreg cor de jivine drăcești scandează la un moment dat pe toate tonurile: *„Gustă, gustă, se topește-n gură/Ce gustoasă"* etc.

Și sună desigur ciudat, să surprinzi în plin fantastic — în grota tartorelui — dialoguri ca acelea dintre veveriță și țap.

(Veverița): *„Să scap din cușcă/aș țîșni ca din pușcă/Și apoi l-aș căuta* (pe urs).

(Țapul): *„Stai! ideea nu e rea..."* etc.

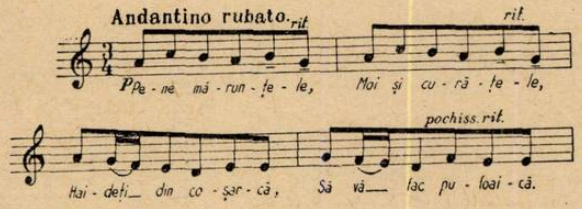
Este neîndoios că pe viitor autorii se vor strădui să prezinte un text lipsit de imaginile banale și naturaliste de ordinul celor citate pînă aci, să-i asigure o cît mai deplină unitate de stil, un cît mai înalt nivel artistic.

★

Convins că dramaturgia muzicală este baza operei și că succesul acesteia depinde de chipul în care muzicianul va reuși, lucrînd alături de autorii libretului, să întruchipeze bogata lume a basmului inspirat din viață, în imagini artistice cît mai pregnante, mai plastice, Max Eisicovits s-a străduit să dea o tălmăcire muzicală adecvată personajelor, conflictului dramatic. Pentru caracterizarea muzicală a „eroilor" a recurs la anumite leit-motive. Ele sînt lirice, duioase, uneori vioaie, vesele, cînd e vorba să definească personajele pozitive, — baba, ursul, țapul — sau dure, brutale, cînd se referă la tartore, spiriduș etc.

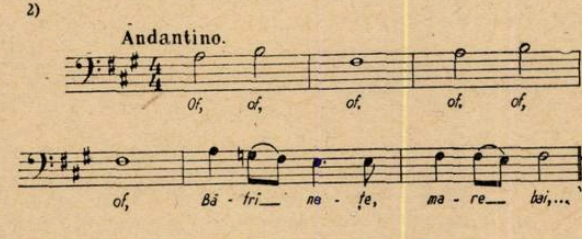
Iată de pildă tema cîntecului băbuții:

1)



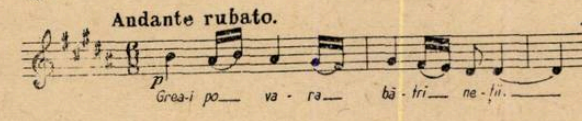
Tema moșului:

2)



sau motivul cîntecului bătrînilor:

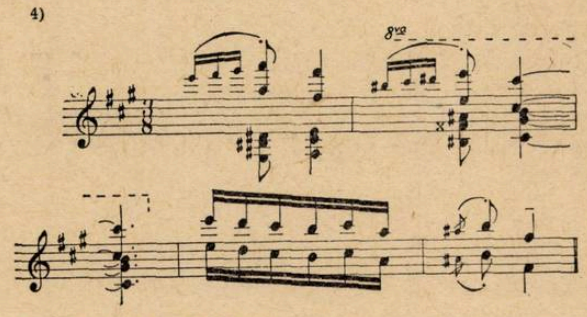
3)



Pentru definirea trăsăturilor de caracter ale unor personaje cu o bogată viață în scenă, compozitorul folosește mai multe imagini muzicale — unele dintre acestea deosebit de sugestive.

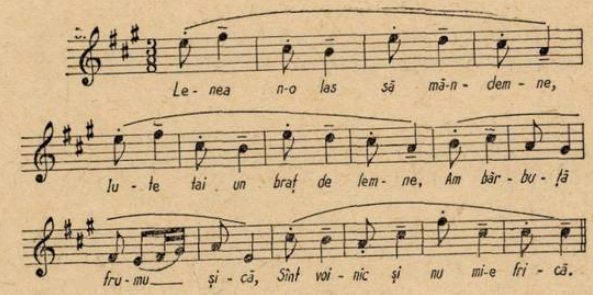
Iată mai multe motive ale țapului: sprințar:

4)



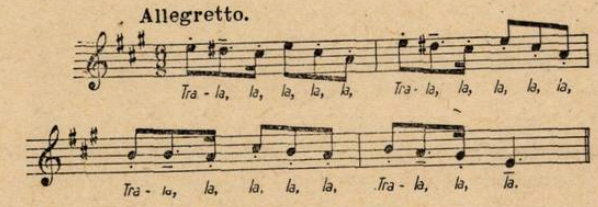
harnic și fără frică:

5)



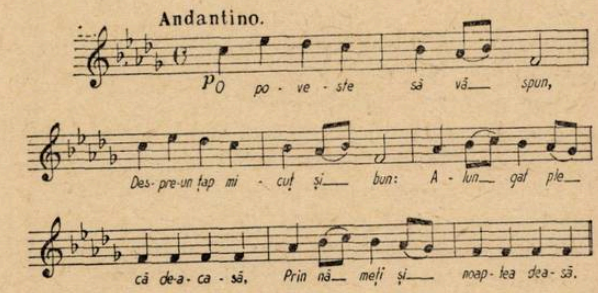
vioi, vesel:

6)



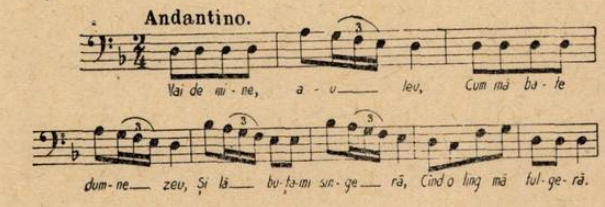
duios (în cîntecul de leagăn):

7)



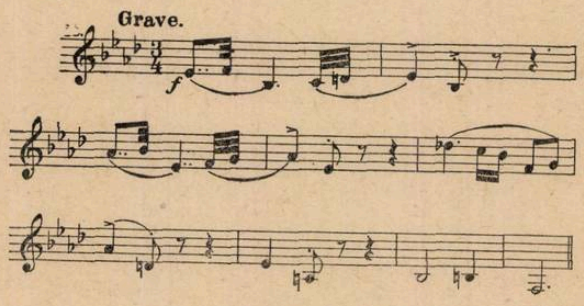
sau cele două motive ale ursului:

8)



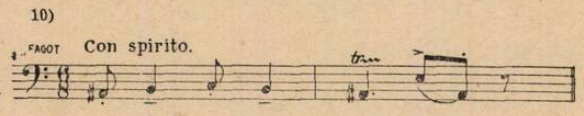
şi, în opoziţie cu acestea, caracterizarea tartorelui :

9)



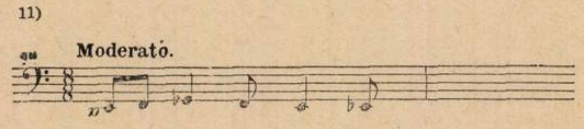
a spiriduşilor :

10)



a ielelor (la orchestră) :

11)



Aceste două categorii de motive au la bază intonaţii cu un caracter diferit. Astfel, pentru definirea personajelor pozitive au fost folosite intonaţii de muzică populară aşa cum este cazul în cîntecele pătrunse de un cald lirism al băbuţii, al moşului, în cîntecul de leagăn, în cîntecul sprinten al ţapului ca şi în scena tăierii lemnelor în colibă (redată cu multă plasticitate, pe un motiv de joc ardelenesc) ş.a. In ceea ce priveşte structura leit-motivelor proprii personajelor negative, aceasta nu se întemeiază pe muzica populară ; aici aflăm o altă categorie de elemente intonaţionale : o ritmică aspră, o melodică rebarbativă, cromatisme „demonice" etc.

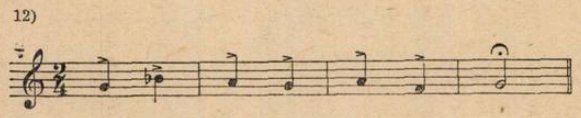
Chipul în care compozitorul înţelege să zugrăvească personajele negative — diavolii, ielele, spiriduşii etc. — în muzică trebuie discutat. Max Eisicovits socoteşte că pentru caracterizarea acestora, materialul intonaţional de esenţă populară — valabil cînd e vorba de personajele pozitive — nu mai este potrivit. Credem că acest punct de vedere nu este just. Intr-adevăr acest exclusivism nu este cu nimic justificat ; istoria muzicii ne oferă nenumărate exemple în care pentru caracterizarea personajelor, a unui grup de personaje ori a unor situaţii ce implică asemenea elemente negative, compozitorul recurge totuşi la intonaţii populare. Bineînţeles, în toate aceste împrejurări compozitorul este prezent cu atitudinea sa critică, satirică, cu „verdictul" său — ceea ce se traduce printr-o prelucrare adîncă a elementelor intonaţionale populare. In cazul „Poveştii ţapului" Max Eisicovits renunţă din capul locului la acest lucru, rezolvînd exprimarea „drăcesculuí" prin anumite elemente intonaţionale care nu mai au nici o legătură cu muzica naţională, populară. Or, clasicii muzicii ne oferă nenumărate exemple cînd au izbutit să realizeze strălucit, printr-o prelucrare şi dezvoltare organică a folclorului, elementul demoniac, vrăjitoresc, supranatural, ca de pildă, Musorgski în poemul său cu caracter fantastic „O noapte pe Muntele Pleşuv" ori în „Baba-Yaga" din Tablourile dintr-o expoziţie.

Intr-o bună măsură acest lucru se poate constata şi în creaţia romînească, unde compozitorii reuşesc să redea, adesea cu succes, în unele din operele lor, elementele de umor şi satiră, de grotesc şi fantastic : (cele mai bune exemple ni le dau Mihail Jora în „Demoazela Măriuţa", Paul Constantinescu în baletul „Nunta în Carpaţi" şi în opera „O noapte furtunoasă", Zeno Vancea în baletul „Priculiciul" ş. a.) *).

Unul dintre elementele cele mai pozitive din muzica operei, şi care se cuvine subliniat cu toată căldura, este prelucrarea iscusită făcută asupra diferitelor motive.

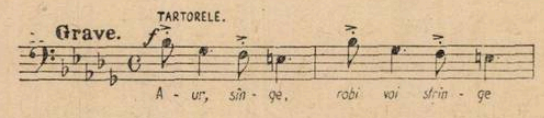
Cîntecul iniţial al băbuţii este transformat, semnificînd, mai tîrziu, de-a lungul operei, liniştea şi bucuria căminului fericit lăsat în urmă de ţap. Ea răsună alarmant cînd ţapul e sedus de iele şi însfîrşit semnifică victoria forţelor binelui în final cînd apare în valori lărgite

12)



după cum din elementele intonaţionale ce caracterizează pe spiriduşi (vezi exemplul 10) apare prin inversarea motivului caracteristic acestora, motivul dur, colţuros al tartorelui :

13)

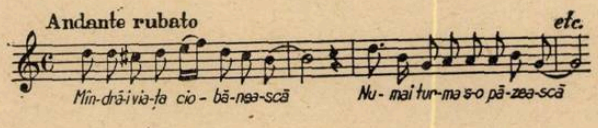


Alteori concepţia dramaturgiei muzicale a lui Max Eisicovits îmbracă forme mai complexe. Astfel, cînd cei trei spiriduşi îl pun la încercare pe ţap, apărîndu-i travestiţi sub chipul unui cioban cu un măgar, cîntecul pseudo-pastoral în stil de doină al ciobanului este expre-

*) Este regretabil că se mai găsesc „unii critici" care consideră că a zugrăvi personajele negative cu ajutorul unor elemente intonaţionale naţionale, legate de muzica populară, ar însemna un blasfem, înjosirea acestuia ş.a.m.d.

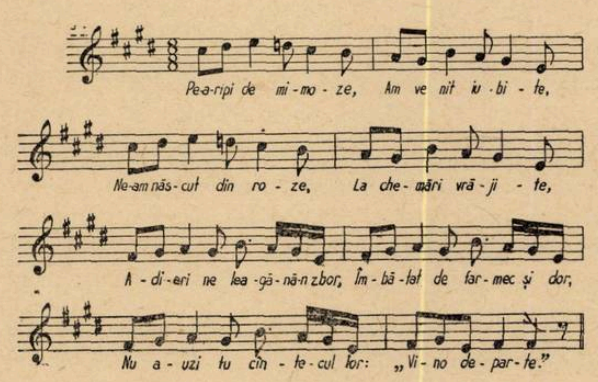
sia perfidiei ființelor drăcești care încearcă astfel să-l ademenească :

14)



Mai departe, una din iele, preschimbată în zînă, îi cîntă în acelaşi scop un motiv melodios, pătruns de intonaţii populare şi apropiat de caracterul ţapului, de înţelegerea lui :

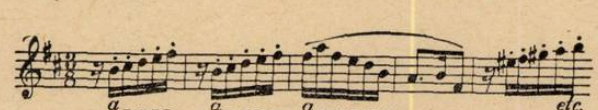
15)



Muzica este în general foarte melodioasă, accesibilă, cu o largă participare a folclorului ardelean ; uneori însă materialul intonaţional cît şi procedeele orchestrale folosite, se resimt de anumite influenţe străine (Puccini, Musorgski, Wagner).

In desfăşurarea melodică a cîntului ielelor pot fi surprinse uneori anumite elemente de virtuozitate vocală proprii bel-cantoului italian.

16)

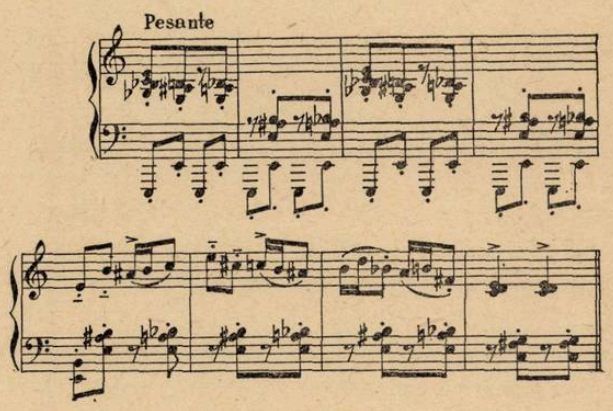


Acestea nejustificîndu-se însă ca o necesitate în complexul dramaturgiei muzicale, se pune întrebarea dacă nu sînt de natură să strice unităţii de stil a lucrării.

In lucrare se foloseşte cu judiciozitate valoarea expresivă a unor timbre instrumentale pentru a sublinia anumite situaţii ori caracterul personajelor ce apar la un moment dat în scenă (ursul e întovărăşit de figuraţii în orchestră la fagot, tartorele la tobă etc.). Orchestraţia este în genere trasparentă, aerată, deşi nu trebuie să ascundem — uneori posibilităţile ei de expresie ar putea fi exploatate mai mult.

Max Eisicovits reuşeşte să redea bine grotescul (dansul ameninţător al lupilor în grotă)

17)

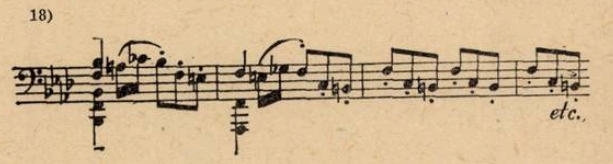


şi uneori creează o anumită tensiune emoţională (în tabloul III — cînd ţapul exclamă : „Simt miros de lup" etc. şi la orchestră se foloseşte clasicul procedeu al tremolo-ului de coarde).

Privită în mare, lucrarea apare în economia ei, — datorită în primul rînd chipului în care a fost alcătuit libretul — cu anumite disproporţii. Astfel cea mai mare parte a reprezentaţiei scenice se consumă pînă la căderea ţapului în robia tartorelui şi a lumii lui drăceşti (care are loc de-abia în tabloul al treilea) cînd asistăm pentru prima oară la înfruntarea dramatică propriu-zisă.

Este interesant, de pildă, chipul în care compozitorul creează atmosferă prin introducerea unei teme diavoleşti alarmante, atunci cînd ţapul aflîndu-se în infern se interesează de muncă — tocmai despre ceea ce nu le place diavolilor, ş.a.m.d.

18)



Cu mult simţ artistic este creată de asemenea, muzica baletului din infern : dansurile libelulelor, ale căpriţelor.

Divertismentul de balet constituie în spectacolul de operă, o tradiţie clasică şi, iniţial, a avut un rol progresist, realist. Ulterior însă a devenit o preocupare „în sine", ruptă de restul operii, de veridicitatea ei în operă. Balurile, recepţiile, ş. a. m. d. erau tot atîtea prilejuri de a prezenta scene de balet care, nejustificate de conflictul dramatic, distrăgeau pe auditor de la acţiunea principală. Este ştiut că opera din Paris a condiţionat reprezentarea operei „Tannhäuser" de Richard Wagner de in-

troducerea unei scene de balet în partitură. Acestei împrejurări îi datorăm existența acelei minunate pagini wagneriene care este denumită versiunea din Paris a uverturii (cu Venusberg). Dar creatorii de operă, pe drumul întruchipării cît mai veridice a vieții în lucrările lor, au părăsit concepția „divertismentului" de balet pentru a lega scenele de balet de acțiune, pentru a le justifica în dramaturgia generală a operei. Tocmai așa a procedat și Wagner în „Bachanala" sa.

In „Povestea Țapului" scenele de balet își au o justificare: tartorele folosește toate mijloacele pentru a-l ispiti și seduce pe țap. Etapele seducerii (dansul iezilor, al căprițelor, al ielelor, al foilor de varză) sînt însă atît de lungi încît atenția spectatorului față de acțiunea propriu-zisă slăbește și, deci, neajunsul pe care l-ar provoca un divertisment propriu-zis de balet nu este evitat și în multe privințe, scenele de balet din „Povestea Țapului" pot fi asimilate cu un divertisment.

Cîteva cuvinte și despre scenele în care apare satul și mai ales despre corul fetelor din poiana smălțuită cu flori și corul final al satului. Este foarte bine să zugrăvești într-o operă, chiar într-o operă-basm, poporul. In același timp însă este și foarte greu. Poporul nu poate să nu aibă o participare în lupta dintre forțele binelui și forțele răului. Or, în opera „Povestea Țapului", libretiștii au rezervat satului doar un rol figurativ, decorativ, poate chiar inutil. Această lipsă a libretului nu a putut fi depășită de compozitor, deși corurile satului sînt realizate cu multă pregnanță și măiestrie.

★

Reprezentată pentru prima oară pe scena Teatrului de Operă și Balet din București, în cadrul decadei manifestărilor culturale ce au avut loc cu prilejul celei de a zecea aniversări a eliberării Patriei noastre, opera „Povestea Țapului" a intrat ulterior, cu unele modificări, în repertoriul Operei de Stat din Cluj.

Intrepretarea vocală și scenică a unei lucrări atît de originale a fost asigurată de o mînă de artiști valoroși: *Ecaterina Vîlcovici, Emil Mureșan, Ion Piso, Jean Hvorov, G. Busuioc, Iosif Kalloș, Vasile Bărbieru, Iuliu Silaghi, Livia Liseanu, Elena Vătafu, M. Ghilea,* ș.a. care sub conducerea muzicală deosebit de îngrijită a lui *Anatol Chisadji* (maestru de cor: *Lucian Surlașiu*) și cea coregrafică a lui *Roman Moravski* au depus eforturi remarcabile pentru izbînda spectacolului.

Montarea unei asemenea opere a pus însă în fața direcției de scenă *(Ilie Balea)*, scenografiei *(Walter Widmann* și *Valeriu Vasilescu)* și costumației *(Felicia Avram Andrașiu)* probleme dificile ca acelea ale întruchipării unor personaje fantastice (diavolii, ielele etc.) ale realizării feericului (grota tartorelui, palatul de sare, ș. a.).

Și dacă unele dintre acestea au fost rezolvate cu stîngăcie — ursul, țapul apar ca făpturi hibride, mai mult țărani decît animalele respective — trebuie să admitem că o costumare integrală ar fi făcut aproape imposibilă manifestarea vocală a acestora.

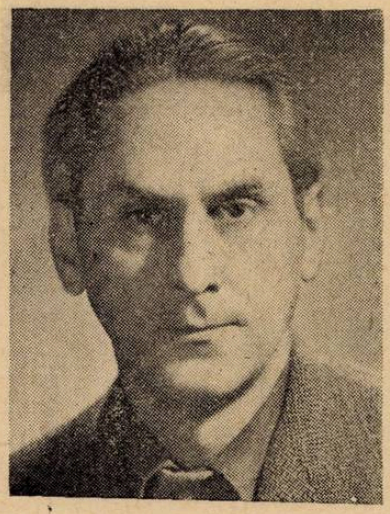
Tot astfel, grota, palatul de sare — prea încărcate, — nu sînt suficient de convingătoare. La spectacolul vizionat la Cluj, au apărut în plus unele deficiențe care puteau fi cu mai multă atenție, ușor evitate, ca de exemplu caracterul șubred al decorurilor și faptul că ele se mișcau la cea mai mică atingere, scoaterea acestora în scenă în chip defectuos etc. — ceea ce spulberă pe de-a-ntregul feeria. Veverița (împăiată) ce vine să-l salveze pe țap a fost aruncată cu mîna etc., etc. Iată lucruri ce nu trebuiesc bagatelizate pentru că împreună cu celelalte elemente discutate ele sînt în măsură să scadă ținuta artistică a unui spectacol.

★

In literatura relativ săracă a creației noastre de operă, „Povestea Țapului" reprezintă o încercare dintre cele mai pozitive, demne de toată atenția, capabilă să intereseze masa largă atît a copiilor cît și a oamenilor maturi. Ceea ce constituie principala calitate a acestei operebasm cu un evident caracter educativ, este fără îndoială muzica sa melodioasă și accesibilă creată de Max Eisicovits cu un real talent. Max Eisicovits se dovedește un temperament artistic multilateral, în măsură să exprime în muzică lirismul, umorul, grotescul, însușiri care îl obligă să le valorifice în lucrări inspirate pe viitor nu numai din basme dar și din viața cea nouă ca și din trecutul istoric al poporului.

Cvartetul pentru coarde de Tudor Ciortea

de ANA SEVERA BENȚIA și LEON KLEPPER



Cvartetul în sol minor de Tudor Ciortea trebuie privit ca o etapă importantă în drumul serioaselor strădanii și frămîntări ale autorului, în drumul nostru al tuturor, către o îmbinare fericită a melosului popular cu formele mari ale muzicii culte.

In acest sens, Tudor Ciortea merge de la începutul carierii sale creatoare pe un drum sănătos, unitar, cu o voință și concepție artistică bine profilate, pe un drum de la care nu s-a abătut niciodată.

In adevăr, de la primele piese și suite pentru pian, trecînd prin sonatele de pian, vioară și violoncel și pînă la cvartetul de față, Tudor Ciortea se afirmă ca un bun cunoscător al cîntului popular, dublat de creatorul talentat, mereu preocupat și frămîntat de problema lărgirii sferei de folosire a melosului popular și menținînd de-a lungul tuturor realizărilor sale un apreciabil nivel de unitate și autenticitate de stil.

In cvartetul în sol minor, frămîntarea artistică și spirituală de care vorbeam mai sus, se reflectă pînă și în conținutul și atmosfera însăși a lucrării.

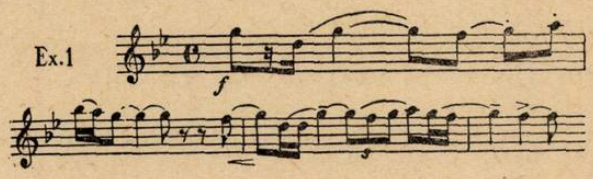
Dacă ne reamintim unele din cele mai reușite realizări ale dificilului gen de cvartet de coarde la noi în țară, atunci vom vedea că pe lîngă cvartetul în mi, atît de melodios și bogat în armonii sclipitoare al unui Jora, pe lîngă „Noveletele" senine și pline de viață de Andricu, pe lîngă cvartetul magistral în bogăția-i inventivă și orizontul larg de Marțian Negrea, față de concertul pentru cvartet de coarde de Paul Constantinescu, în care autorul îmbină în mod atît de interesant accente populare, psaltice, uneori bizantine, cu o scriitură modernă perfect personală, pe lîngă cvartetul de Ion Dumitrescu, exuberant, bazat pe o tematică populară accesibilă și exprimată cu o puternică paletă de armonii clasice, — față de toate aceste lucrări cvartetul lui Tudor Ciortea se caracterizează printr-o interiorizare de frămîntări cu problemele cele mai profunde de tematică, armonie și polifonie.

Să vedem mai întîi factura cvartetului și apoi prin ce mijloace componistice și în ce măsură, reușește autorul să realizeze artistic gîndirea sa.

Partea I-a începe cu o scurtă introducere („Andante sostenuto") în care vioara II-a intonează o melodie nostalgică de intervale mici (secunde) apropiindu-se de intonațiile vorbirii (autorul scrie „parlato").

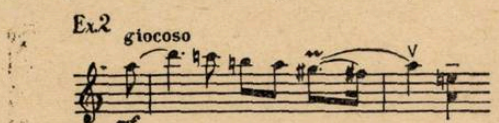
După această introducere vioara I-a atacă tema principală în mișcare de „allegro deciso".

Ex.1



Scurtă și pregnantă, această temă izbucnește ca un strigăt de revoltă. Vioara II-a preia tema la dominantă și o ridică pînă la un punct culminant în unison al tuturor instrumentelor, după care, treptat, treptat, urmează o potolire ce duce spre tema II-a („Giocoso") :

Ex.2



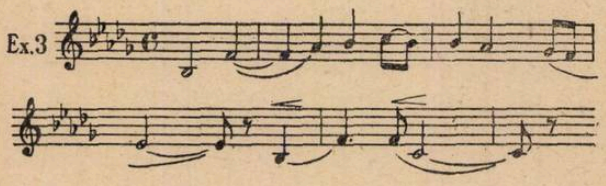
Adusă într-un moment de destindere armonică și de degajare instrumentală, această temă, intonată de vioara I-a, creează o luminare, o clipă de duioșie jucăușă. Plină de grație, ea formează un contrast binevenit față de ce-a fost înainte, contrast ce se accentuează printr-o treptată lărgire a respirației, pînă la intrarea în dezvoltarea tematică.

Această dezvoltare, realizată mai mult pe plan de intensitate ritmică decît dramatică, este construită pe suprafețe mai largi și se caracterizează printr-o bogată fantezie contrapunctică, din care, la început lipsește elementul tematic propriu-zis, pentru ca după aceea să reapară din ce în ce mai precis, pînă la repriza adusă de violoncel.

Plină de frămîntare, cu vocile într-o continuă mișcare, partea I-a a cvartetului prezintă o factură contrapunctică amplă, poate chiar prea amplă, puțin încărcată, ceea ce dăunează sezisării mai clare a suprafețelor tematice.

Partea II-a („Andante cantabile") este un cîntec larg, trist și expresiv, adus sub formă de fugato pe rînd de vioara II-a, violoncel și alto.

Ex.3



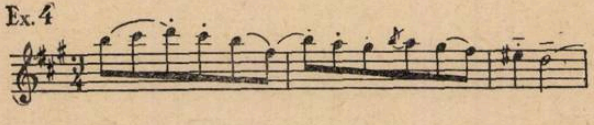
După ce toate instrumentele au cîntat tema, urmează o parte mai mișcată, clădită tot pe imitații contrapunctice și întrebuințînd elemente din prima temă, în micșorare.

După ce toate aceste lucrări tematice s-au epuizat, apare iarăși tema lentă, inițială, de data aceasta spusă o singură dată de vioara II-a.

Pătrunsă de simțire, frumos clădită și armonizată, această parte prezintă aceeași neliniște polifonică ca și prima mișcare.

Scherzo-ul începe cu o formulă ritmică de acompaniament, susținută de vioara II-a, alto și violoncel deasupra cărora apare, după opt măsuri, tema principală, la vioara I, de un caracter concis și capricios, preluată apoi pe rînd de toate celelalte instrumente.

Ex.4



Acel joc de alternanțe între mereu un alt instrument, atacînd tema și celelalte susținînd acompaniamentul ritmic, se dezvoltă în întreaga prima parte a scherzo-ului.

Apare apoi o parte medie, o melodie senină, pastorală, cu armonii mai clare și luminoase. Acest fragment contrastează fericit, prin plăcuta sa seninătate, nu numai cu restul scherzo-ului, dar și cu întreaga atmosferă de frămîntare a cvartetului. Reapare în sfîrșit partea inițială a scherzo-ului, cu care se încheie această mișcare.

Finalul, scris în formă de rondo popular, aduce o destindere și veselie de mult așteptate. In ritm de 5/8, el saltă voios și jucăuș dintr-o introducere ritmică, într-o temă de joc abia schițată, ce alternează cu cupletul intermediar. Și aici lipsesc tranzițiile. De data aceasta însă sînt înlocuite cu imitații de țiituri care îmbină temele între ele.

Cupletul al II-lea este format din trei secțiuni: un cîntec lung, melodie simplă și limpede, ce alternează cu un joc, spre a reveni apoi. Urmează repriza refrenului, mai lucrată, în care elementul jucăuș reapare îmbogățit și variat și apoi încheierea, vie și tumultuoasă, într-un puternic elan ascendent.

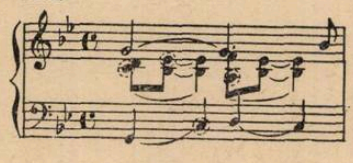
★

Dacă am încerca să vedem care sînt mijloacele, în acest cvartet, de folosire a melosului popular în formele muzicale mai mari, am putea constata, pe diferite planuri, următoarele (fără a pretinde nicidecum de a aprofunda definitiv toate problemele ridicate de aceste diferite aspecte):

Pe plan armonic potrivirea stilului melosului popular cu acela al armonizării se face, după părerea noastră, mai mult prin succesiunea acordurilor decît prin structura în sine a fiecărui acord în parte.

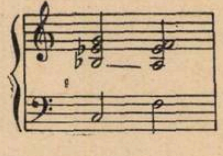
Această structură rămîne, în ultima analiză, structura armoniei clasice. Dezlegările de dominantă — tonică, cu toate derivatele lor, sînt evitate în favoarea unor succesiuni de trepte secundare, amintind oarecum, prin caracterul lor moale și nedeterminat, atmosfera armoniilor preclasice: așa de pildă chiar în prima măsură a cvartetului, caracterul armonic nedeterminat cauzat de însăși parafrazarea și învăluirea tonalității sol minor cu notele străine do-mi bemol — la,

Ex.5



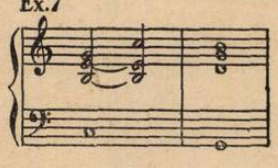
este accentuat și mai departe, în măsurile următoare, unde armonia pe bază de septimă, nu se rezolvă normal,

Ex.6



ci se întoarce molatic la sol minor, fără ca septima si bemol să-și fi satisfăcut (în sensul muzicii clasice) rezolvarea către la,

Ex.7



Caracterul tonal nedeterminat, nestabil, necontinuu se manifestă adesea prin succesiunea destul de rapidă a unor tonalități diferite, nelegate între ele de logica funcțională clasică.

Un caz de acest fel este scherzo-ul care, cu toate că cuprinde trei diezi la cheie, (deci *la major* sau *fa diez minor)* începe printr-o formulă de acompaniament care conturează tonalitatea mi, trece apoi prin si minor, re major, sol major către la major pentru ca de-abia la sfîrşit să ajungă la fa diez minor.

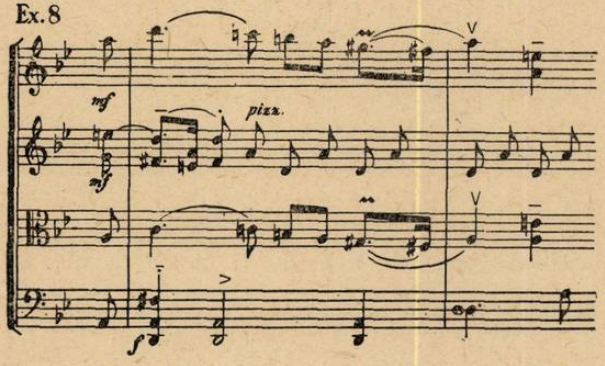
Caracterul popular e întărit prin întrebuinţarea, atît orizontal cît şi vertical, a intervalelor modale, mai ales doric şi frigic: mi natural, la bemol şi fa natural, în sol minor. De asemenea întrebuinţarea frecventă a cvintei goale (fără terţă) face ca atmosfera să se depărteze de spiritul clasic.

Cazuri izolate de armonizări luminoase, sînt trio-ul scherzo-ului cum şi tema C din Rondo, ambele complăcîndu-se în armonii majore, clare şi senine, amintind oarecum atmosfera marii majorităţi a temelor lui Andricu.

Paleta polifonică a lui Tudor Ciortea este foarte bogată. După părerea noastră chiar prea bogată, aşa că uneori accesibilitatea tematică, larga respiraţie, sînt stînjenite. Aşa, de pildă, în *prezentarea* temei primei părţi, chiar din primul tact avem imitaţii *aproximative* ale temei la celelalte instrumente (violă şi violoncel) ceea ce ştirbeşte plasticitatea tematicii.

Cu atît mai mult, credem, ar trebui evitate grosimile contrapunctice, acolo unde caracterul temei cere degajare, seninătate, aşa cum e cazul la tema II-a din prima parte.

Ex.8



Din punct de vedere al *formei,* al felului în care Tudor Ciortea înţelege să întegreze melosul popular în formele mari, trebuie să spunem că se nasc probleme ample, multiple şi care desigur nu pot fi definitiv rezolvate într-un cvartet de coarde, cu atît mai puţin într-o analiză a acestuia.

Putem doar exprima unele idei centrale:

Aşa, de pildă, în privinţa necesităţii contrastelor, atît în detaliu cît şi în linii mari, sîntem de părere că în cvartetul de Tudor Ciortea, această necesitate nu este suficient de satisfăcută. Credem că atît tematica cît şi scriitura cvartetului nu prezintă în măsură satisfăcătoare suprafeţe nete contrastante. Şi aceasta principialmente din motivul că autorul, considerînd în parte pe drept, că tranziţiile contrazic prin însuşi caracterul lor, spiritul muzicii populare, le suprimă complet. Nu credem că aceasta este o soluţie, dat fiind viabilitatea şi logica de nezdruncinat a tranziţiilor, în formele mari, aşa cum noi le cunoaştem din întreaga literatură muzicală cultă.

Aşa, de pildă, credem că tema II din partea I-a nu apare cu acea logică a apariţiei temelor secunde în muzica cultă, chiar dacă autorul a pus o coroană pe ultima optime a violei, premergătoare anacruzei temei secunde.

Dar, abstracţie făcînd de aceste rezerve, care ţin mai mult de dificultatea problemelor decît de lipsurile autorului, trebuie să spunem că cvartetul în sol minor de Tudor Ciortea este o realizare apreciabilă care vădeşte adînca preocupare a autorului de găsirea căii celei mai juste în rezolvarea problemelor esenţiale ale muzicii de cameră romîneşti.

Din punct de vedere al *stilului,* trebuie spus că Tudor Ciortea, încă de la primele sale lucrări, a dovedit independenţă şi originalitate, s-a eliberat de orice influenţe şi astăzi se reazemă exclusiv pe cîntul şi armonia populară din care-şi trage seva.

Dacă este adevărat că ar fi de dorit ca tematica să fie mai plastică, mai bogată în contraste, mai limpede şi de respiraţie mai largă, dacă încărcarea polifonică şi amploarea eterofonică, s-ar părea că îneacă conţinutul expresiv al lucrării, — nu este mai puţin adevărat că acest conţinut se afirmă în mod deosebit mai ales datorită legăturii fundamentale şi organice pe care compozitorul o are cu muzica populară în esenţa ei cea mai bună.

Astăzi, cînd toate năzuinţele noastre tind spre realizarea şcolii naţionale romîneşti, o lucrare importantă ca cea prezentată mai sus şi care pune probleme atît de esenţiale în mod atît de conştient şi serios, trebuie să fie primită cu toată consideraţia ce i se cuvine.

Tudor Ciortea ne-a arătat şi pînă acum, pe drumul său creator, că dispune de reale posibilităţi. Nu ne îndoim că în dezvoltarea sa viitoare el ne va da noi lucrări, din ce în ce mai reuşite, care vor reprezenta o preţioasă contribuţie la ridicarea edificiului muzicii romîneşti.

Problemele elementului poetic în simfonia sovietică *)

de P. APOSTOLOV

Problema reliefării conţinutului poetic în simfonia sovietică şi, legată de aceasta, şi cea privind baza ei lirică, este una dintre problemele de creaţie care frămîntă puternic viaţa noastră muzicală de astăzi. In simfonia sovietică, auditorul caută să găsească acea frumuseţe şi inspiraţie a imaginilor lirice, profunzimea psihologică, forţa dramatică a expresiei. Aceste cerinţe sînt determinate de conţinutul pregnant şi multilateral al epocii noastre, în care se fac simţite încordarea deosebită a muncii optimiste şi conflictele dramatice generate de lupta împotriva a tot ceea ce împiedică mersul spre comunism.

Lucrul acesta decurge de asemenea din însăşi natura muzicii, ea fiind cel mai liric gen de artă. Se ştie că Belinski, analizînd natura şi caracterul poeziei lirice, a comparat-o cu muzica, pe care o considera drept „acea care exprimă prin excelenţă lumea sufletească lăuntrică". In totul de acord cu această consideraţie sînt şi cuvintele lui A. Serov despre muzică, pe care el o denumeşte „limba nemijlocită a sufletului". El afirma de asemenea că „prin această însuşire, de grai muzical, muzica rămîne întotdeauna o *poezie lirică*, dacă prin lirism vom înţelege stările sufleteşti, cu toată gama lor nesfîrşită". [1])

Problema lirismului graiului muzical este pusă aici într-un înţeles lărgit, iar nu îngust, de gen. Vorbind despre baza lirică a simfoniei contemporane, nu avem nicidecum în vedere acea atracţie unilaterală către transmiterea unor sentimente elegiace, a stărilor intime sufleteşti ale omului. Este vorba de întruchiparea profund psihologică a *celor mai diferite* imagini — a celor lirice propriu-zise, a celor dramatice, epice, — reflectate însă prin prisma sentimentelor subiective ale autorului.

„Autoexprimarea" lirică a eroului simfoniei, ca exprimare a celor mai adînci trăiri interioare ale artistului-gînditor — în strînsă legătură cu idealurile sociale nobile, înaintate, ale omului contemporan, cum ar fi dragostea de patrie, devotamentul faţă de popor etc. — iată care este adevărata esenţă a lirismului ca una dintre principalele condiţii de formare a graiului şi stilului muzical din simfonia sovietică, a profunzimii ei psihologice.

Cea mai bună definire a esenţei noţiunii largi a lirismului, despre care este vorba aici, este cuprinsă în cuvintele lui N. Gogol dintr-una din scrisorile sale către V. Jukovski: „In lirismul poeţilor noştri există ceva ce nu există la poeţii altor naţiuni, şi anume... acea stare înălţată a lirismului, străină de atracţii pătimaşe şi care este tocmai acea avîntare în lumea raţiunii, triumful suprem al luciditătii spirituale...

La poeţii noştri acest lirism a fost generat de două elemente... Primul dintre ele este *Rusia*. Este suficient ca poetul să audă acest nume şi deodată gîndurile lui se luminează, orizontul lui se lărgeşte, totul devine mai cuprinzător şi el însuşi pare că se înveşmîntează în această măreţie, devine un om mai presus de omul obişnuit..."

Această particularitate deosebită a naturii lirismului rus, subliniată just de Gogol (deşi el a înterpretat-o în spirit idealist) poate fi considerată valabilă nu numai pentru poeţi dar şi pentru muzicieni.

In trecut, artiştii realişti progresişti ruşi considerau întotdeauna saturarea din punct de vedere liric a imaginilor muzicale ca un mijloc de întruchipare a năzuinţelor şi sentimentelor înalte, ca exprimare a atitudinii vii, emoţionale, faţă de realitate.

Adevăratul lirism al graiului muzical se opune în mod categoric — „caligrafiei" formaliste, lipsite de viaţă, în muzică, deoarece el pretinde compozitorului, în primul rînd, un ecou sincer al fenomenelor din viaţă.

Lirismul nu permite o atitudine raţionalistă sau îngust „tehnologică" faţă de materialul sonor. In muzica instrumentală există o mare tentaţie spre căutări speculative de sine stătătoare a unor timbre neobişnuite, spre întorsături intonaţionale rafinate, spre combinaţii polifonice abile, ş.a.m.d. Cînd aceste căutări se transformă într-un scop în sine, acest lucru împiedică de obicei dezvăluirea veridică a concepţiei emoţionale.

In lucrările simfonice, lirismul adevărat presupune un caracter pasional înalt al sentimentelor intime personale şi civice ale artistului, atenţia lui plină de interes faţă de obiectul reflectării. Lirismul cere din partea compozitorului pasiune, sinceritate, cere o gîndire „caldă", plină de emoţie. Numai cu această condiţie se poate realiza în muzica simfonică un adevărat umanism, profunzime psihologică, acea trăsătură intonaţională plastică şi convingătoare a imaginilor.

Clasicii realismului rus priveau plinătatea lirică din imaginile artistice nu ca o expresie a sentimentelor individualiste ale eroilor, dar ca o exprimare subiectivă, profundă şi veridică a unui important conţinut obiectiv luat din viaţă, ca o contopire firească dintre năzuinţele personale şi cele sociale ale personalităţii celui care creează. Intr-unul din articolele sale, N. Dobroliubov a exprimat foarte bine acest lucru: „Lirica... se avîntă de mult spre acelaşi domeniu (este vorba de reflectarea relaţiilor sociale — P. A.) — fie alegîndu-şi direct un subiect epic pentru o poezioară mică, fie încercînd să cînte sentimentele trezite în suflet de cunoscute fenomene din viaţa socială... Dar, se înţelege de la sine că acea slăbiciune ce se simte în lirica noului conţinut are loc datorită faptului... că în societate nu există încă nici o cotitură sau o transformare esenţială, ci totul se limitează doar la studiu şi studiu. Insă atunci cînd studiul va duce, în cele din urmă, la un rezultat, cînd într-adevăr se va ivi posibilitatea unei schimbări în drepturile şi relaţiile sociale, atunci, desigur, nu va întîrzia ca din mijlocul masei muncitoreşti să apară şi un liric energic care să spună un cuvînt poetic de însufleţire şi de aprobare". [2])

Acum, acest moment a sosit. Una dintre principalele particularităţi ale realismului socialist este exprimarea lumii interioare a eroului şi luminarea trăirilor subiective omeneşti de pe poziţiile însemnătăţii lor sociale, civice. Tocmai de aceea în creaţia simfonică din zilele noastre trăirile profund personale ale autorului trebuie să fie indisolubil legate de luminarea obiectivă, „epică", a realităţii, îmbo-

*) Prezentul articol se publică în cadrul discuţiei în vederea Plenarei a VIII-a a Conducerii Uniunii Compozitorilor din U.R.S.S. *(Nota redacţiei „Sovetskaia Muzîka" n. 1/1955).*

1) A. Serov, Scrisori despre muzică *(scrisoarea a IV-a).*

2) N. Dobroliubov, Poeziile lui Ivan Nikitin.

gătindu-se cu ideile înaintate ale contemporaneității.

Simfonia optimistă, cu mult element emoțional din zilele noastre, apare ca un răspuns sufletesc, liricopoetic la evenimentele mari și puternice din realitate.

In muzica simfonică, lirismul poate fi realizat pe calea *poetizării* prin toate mijloacele a limbajului muzical și în primul rînd prin îmbogățirea lui *melodică*. Este vorba de o individualizare intonațională-plastică a materialului tematic prin care structura graiului muzical devine înălțată, inspirată, capătă o „luminare" interioară originală. Tocmai în aceasta se vădește capacitatea muzicianului de a percepe într-un chip poetizat realitatea, de a imprima o formă estetică atrăgătoare expresiei sonore a gîndurilor sale și a vibrațiilor inimii.

Ridicîndu-se în apărarea realismului, estetica clasică rusă lega insolubil caracterul veridic al gîndirii artistice de orientarea sa poetică. A Serov vorbea despre *„poezia sunetelor"* ca despre „una din principalele" taine ale artei, despre „ideea propriuzisă, poetică, inspirată" care este „focul sacru care trebuie să licărească în artist, pentru ca *prin creația lui, acest foc să se aprindă și în acei pe care-i desfată creația*". El a subliniat în repetate rînduri necesitatea de a concepe *poetic* ideea, tema, „subiectul" lucrării instrumentale, pentru ca să realizeze răsunetul poetic al însești imaginelor muzicale. „In muzica fără text — scria A. Serov — graiul muzical va renunța la aliatul său — poezia vorbită, dar el nu va înceta de a fi un grai poetic, adică de a exprima idei poetice". Analizînd uvertura „Leonora" de Beethoven, A. Serov vorbea despre concepția și despre ideea acestei lucrări simfonice ca despre o idee *poetică*, despre o gîndire poetică vie, întruchipînd „scopul, punctul de plecare și rezultatul final al creației."

Dezvoltînd larg în articolele sale elementul poetic din limba muzicală, A. Serov a ajuns la o concluzie justă și importantă că „în general, muzica completează poezia, exprimă ceea ce nu se poate spune prin cuvinte, sau mai că nu se poate spune. Această proprietate a muzicii constituie principala sa frumusețe, principala sa forță, care farmecă. Graiul muzical este graiul celor mai fine, uneori abia percepute, emoții, afecte sufletești..." Bazîndu-se pe această proprietate a graiului muzical, A. Serov afirma pe bună dreptate că „la baza sa, istoria muzicii este fie istoria dezvoltării îmbinărilor sonore, *în directă dependență de ideea poetică* ce le trezește... fie istoria îndepărtării... *de la scopul pătrunderii în suflet cu ajutorul expresivității sunetului* [3]) (subliniere făcută de A. Serov — P. A.).

N. Rimski-Korsakov afirmă că „muzica, ca o artă constructivă principală, este *arta gîndirii poetice*, exprimată în frumusețea țesăturii muzicale tonalo-ritmice". Dezvoltînd această idee, el scria că „în realitate orice artist cu talent trebuie să fie în același timp și tehnician și poet, iar caracteristica lui personală depinde doar de predominarea unui element sau a altuia".

Se știe cît de înalt aprecia P. Ceaikovski însușirea lui E. Grieg de a vedea „poetic" viața și caracterul fermecător de pătrunzător al muzicii sale, care găsesc un ecou imediat în sufletul auditorilor, fapt pentru care, de altfel, el a și cucerit pentru totdeauna inimile rușilor. Ceaikovski aprecia îndeosebi în muzica lui Grieg, faptul că ea era scrisă de „un om mînat de o dorință nestăvilită de a reda pe calea sunetelor acel torent de sentimente și dispoziții trezite la viață de o natură profund poetică, supunîndu-se... preslunii acelui temperament artistic, viu, sincer" [4])

In creația compozitorului norvegian, Ceaikovski aprecia în primul rînd caracterul nemijlocit al muzicii și bogăția de inventivitate cuprinse în ea, căldura și pasiunea frazelor cantabile, expresivitatea armoniei, a modulației, a ritmurilor.

Prin „poezia muzicală" noi înțelegem cel mai puțin „frumusețea" melodică exterioară a temelor simfonice. Vorbind despre muzica autentic poetică, nu ne referim de loc la acea „caligrafie sonoră" pură, lipsită de idei și emoții vii, nu la acel „caracter plăcut" abstract, ci la caracterul atrăgător estetic, individual, unic, al imaginilor ce exprimă un sentiment adînc, ascuns în interiorul sufletului.

In melodiile poetic inspirate, în unele din intonațiile întorsăturilor motivelor, frazelor lor, sînt cuprinse trăsături intime umane, duioase, sincer comunicative. De aceea farmecul poetic, frumusețea imaginii melodice este inseparabilă de inspirația pusă în ea și este apropiată de sentimentele omenești ale auditorului.

Farmecul poeziei muzicale este înainte de toate farmecul pe care-l dă sinceritatea, emoția trăirilor, exprimînd o privire luminoasă, clară, asupra lumii. Unitatea dintre conținutul optimist, plin de dragoste de viață și forma „fermecătoare", cuceritoare, ce-i corespunde, este o condiție necesară pentru o poezie muzicală cu adevărat fermecătoare.

Chiar și în episoadele dramatice și tragice ale simfoniei, în exprimarea durerii, disperării, un adevărat poet al sunetelor păstrează o atitudine optimistă, sănătoasă, față de realitate, acea dragoste și compătimire nețărmuită față de omul ce suferă și luptă, acel umanism înalt, capacitatea de a se gîndi la fericire și de a tinde neîncetat spre ea. Intr-o lucrare poetică și veridică a unui simfonist sovietic nu are sens manifestarea dezamăgirii, descurajării, neîncrederea în victoria finală a bucuriei.

Caracterul poetic al melodiei nu este pur și simplu o intonare de note ce apare ușor și pe negîndite „din organism", asemenea „cîntecului păsărelelor". Intonația poetică este pătrunsă de o emoție interioară, ea este percepută ca un sentiment sonor „vibrant".

Melosul poetic, inspirat, transmite laturile cele mai ascunse ale trăirilor omenești — de la dispozițiile sufletești de contemplare pasivă pînă la afecțiunile sufletești furtunoase. Tema poetică are un relief at caracter emoțional și de conținut, se remarcă prin plinătate și claritate în expresie, pr ntr-un caracter unic, individual al structurii melodice. Din calitățile ei inalienabile fac parte priceperea de a stîrni un ecou viu în conștiința auditorului, de a comunica sincer cu el, de a i se imprima temeinic în memorie. Caracterul cantabil, reliefat și natural al întorsăturilor melodice fac din fiecare temă pregnant poetică un fenomen reprezentativ unic, în care sentimentele și dispozițiile sufletești ale autorului răsună ca o generalizare largă de viață, ca ceva „general uman".

Firește, asemenea melodii cu structură puternic poetică formează, de regulă, baza tematică a simfoniei realiste. Redate mai întîi în formă „statică", de expoziție, mai tîrziu în prelucrare, adică în procesul de dezvoltare simfonică, ele apar pentru auditori asemeni unor complexe intonaționale călăuzitoare, atrag auzul prin contururile lor cunoscute, servesc drept puncte de sprijin în perceperea conținutului și formei lucrării în ansamblul ei.

Prin intermediul celor mai pregnante întorsături poetice, lucrarea „se contopește" cu conștiința auditorilor și datorită acestui fapt este „însușită" în ansamblu ; prin intermediul lor are loc „pătrunderea auditorilor în conștiința compozitorului". Aceste „monumente" auditive, după cuvintele lui B. Asafiev „poartă gîndul și sentimentul auditorului către cuprinderea întregii concepții și forme artistice, către analiza conținutului de idei și a valorii estetice a lucrării simfonice". [5])

Modernismul extrem, expresionismul, formalismul

3) A Serov, Scrisori despre muzică *(Scrisoarea a IV-a)*. Incă o dată despre „Steaua polară" de Meyerbeer. Tematismul uverturii „Leonora".

4) P. I. Ceaikovski, Descrierea autobiografică a călătoriei în străinătate în anul 1888.

5) B. Asafiev, Forma muzicală ca proces. Cartea II-a.

au înlăturat pentru mult timp din circuitul intonaţional, elementul poetic. Lucrurile au ajuns pînă acolo încît năzuinţa artistului spre caracterul poetic al intonaţiei muzicale, era de multe ori considerată aproape drept un anacronism muzical. Dar setea de poezie a adevăraţilor artişti ai sunetului nu s-a stins. Dimpotrivă, în ultimii ani, în muzica noastră s-a observat o cotitură hotărîtă spre o largă melodicitate, spre o inspiraţie poetică a gîndirii muzicale.

Ar fi fost greşit să afirmăm că influenţa decadentismului contemporan şi domnia formalismului din anii trecuţi au înlăturat şi au înăbuşit cu totul formele exprimării poetice din muzica sovietică. Înlăturate de pe „poziţiile de frunte", în special din genul muzicii simfonice, ele au continuat să fiinţeze, răzbătînd într-o serie de lucrări vocale şi instrumentale cu orientare realistă. In anii trecuţi, lucrul acesta se vădea în lucrările de operă ale lui I. Dzerjinski, T. Hrennikov şi D. Kabalevski, în baletele lui S. Prokofiev, B. Asafiev şi R. Glier, în cantate şi oratorii de I. Şaporin şi D. Şostakovici, în concertele instrumentale şi în alte lucrări mari şi de cameră ale lui A. Haciaturian, N. Miaskovski, S. Vasilenko, O. Taktakişvili, S. Ţinţadze, S. Balasanian şi alţii, în creaţia de cîntece de V. Zaharov, V. Soloviov-Sedoi, A. Novikov, B. Mokrousov, I. Dunaevski şi mulţi alţii.

Cu toată complexitatea şi contradicţia din cadrul procesului de îmbogăţire intonaţională reciprocă dintre diferitele genuri, cu toate că au existat multe eşecuri şi insuccese, putem afirma că muzica sovietică nu numai că nu a pierdut, dar şi-a întărit baza realistă a graiului expresiv intonaţional. Ea dispune de toate premizele pentru a putea rezolva cu succes problema dezvoltării principiilor viziunii şi expunerii poetice cu ajutorul sunetelor.

Chezăşia acestui lucru o constituie însăşi viaţa şi realitatea noastră care nutreşte concepţia creatoare a compozitorilor. Intonaţia poetică îa fiinţă numai în conştiinţa creatoare a acelui artist care este legat nemijlocit de viaţă. După cum se ştie, Belinski spunea că personalitatea poetică reproduce realitatea într-o formă poetică numai în cazul cînd are la îndemînă această realitate poetică. In trecut, marii poeţi ai cuvîntului şi muzicii ştiau să găsească această poezie. Lucrul acesta trebuie să ştie să-l facă şi compozitorii sovietici.

Viaţa noastră este plină de un conţinut poetic mare, înălţător, de acea măreaţă muncă constructivă a oamenilor ce luptă pentru pace, pentru fericirea şi prietenia popoarelor. In viaţa societăţii intervin nu numai disonanţele atmosferei încordate şi ale luptei ascuţite împotriva forţelor duşmane, reacţionare, care ameninţă prosperitatea omenirii. In ea există şi acel patos nevăzut al optimismului luminos, acea percepere clară, lirică, a vieţii, a unui vis înalt, activ. Trebuie să ştii să găseşti şi să simţi poezia în acea frămîntare civică a omului simplu sovietic, să dai un răspuns viu la ceea ce-i frumos în viaţa noastră.

Lucrul acesta se vădeşte tot mai mult în creaţia simfonică şi de operă a compozitorilor sovietici. Renaşterea şi dezvoltarea în muzica noastră a tradiţiilor clasice, a graiului muzical nobil, inspirat, pot fi în totul realizate chiar de compozitorii generaţiei noastre şi de cei cărora pe băncile şcolii le-au fost inspirate deprinderile şi gusturile false ale scriiturii moderniste artificiale.

In zilele noastre se observă clar o schimbare a conştiinţei artistice în domeniul gîndirii melodice. Compozitorii găsesc tot mai des întorsături intonaţionale cu rezonanţe poetice, avînd minunate calităţi de elan şi inspiraţie.

Caracterul plastic poetic, frumuseţea melodică, conţinutul bogat lăuntric şi caracterul emoţional al graiului, devin tot mai des, în creaţie, principiul important al compoziţiei sau chiar al stilului individual al compozitorului.

Aceste calităţi s-au manifestat în mod organic şi pregnant în opera „Decembriştii" de I. Şaporin, care are o vizibilă legătură cu tradiţia clasică. Ceea ce emoţionează pe auditor în graiul muzical al acestei lucrări, este rezonanţa lirică poetică în sensul înalt şi precis al acestei noţiuni. Toate procedeele „de grai" — vocale şi instrumentale — sînt subordonate în această operă unei singure sarcini de creaţie; exprimîndu-ne cu cuvintele lui Goethe, ele sînt chemate ca într-un fel poetizat „să scoată la lumină viaţa interioară", să cucerească auditorul prin elevaţia graiului muzical, să dezvăluie sensul lăuntric al evenimentelor şi caracterelor oglindite, influenţînd asupra aprofundării psihologice a imaginilor. Cele mai bune imagini ale operei — şi astfel de pagini sînt numeroase — sînt străbătute de acea emoţie sufletească, iradiază o mare căldură, îl mişcă pe auditor. Şi nu întîmplător, tocmai pentru aceste calităţi şi pentru năzuinţa autorului spre expresia emoţională, tradiţională pentru opera rusă, graiul muzical al operei a fost considerat şi apreciat de unii muzicieni, care nu s-au debarasat de influenţele modernismului, drept „arhaic" şi „de modă veche".

Incontestabil, caracterul poetic al graiului muzical al lui I. Şaporin este în bună parte determinat de structura lirică individuală a gîndirii artistice a compozitorului, care se apropie de caracterul plastic pregnant al lui A. Block. Lirismul care predomină în graiul lui I. Şaporin duce uneori chiar la exagerări: la slăbirea încordării dramatice în desfăşurarea imaginilor, la o moliciune, la o lîncezeală epică. Totuşi, nu această lipsă determină însemnătatea operei, ci exemplul ei plin de învăţăminte pentru zilele noastre, de a recurge fără teamă la graiul emoţional viu, poetic, străin de „prozaisme", de aciditate, de cerebralism.

S-a constatat că în genul simfonic intonaţiile poetice sînt mult mai slab reprezentate decît în opere sau în celelalte genuri muzicale. Aceasta poate din cauză că în lucrările simfonice caracterul poetic al imaginilor sonore are încă deseori un „caracter insular", sporadic. In aceasta însă nu trebuie să vedem numai o manifestare unilaterală a unor influenţe ale „gîndirii moderniste" care încă n-a fost înlăturată. In actuala etapă de creaţie, aceasta mai înseamnă şi altceva: tendinţa, deşi încă timidă, dar vie, de a învinge cerebralismul din graiul muzical şi intonarea prozaică şi abstractă a sunetelor.

Este evident că acest proces se desfăşoară greu, cu contradicţii. De aceea printre simfoniile şi printre alte lucrări instrumentale din ultimii ani (1950—1954) au fost unele discutabile, altele nereuşite şi chiar vădit greşite în ce priveşte realizarea lor creatoare. Practica artistică din aceşti ani cunoaşte atît recidive directe de formalism şi unele influenţe generale de decadentism neînlăturate încă în genul instrumental (lipsurile creaţiei programatice, forma naţională deseori slab exprimată, cerebralismul sec al limbajului etc.) cît şi tendinţe inverse către simplism, schematism, imitarea aridă a formulelor poetice din muzica clasică.

Simfonia lui B. Liatoşinski, dedicată temei luptei pentru pace, a suferit o cădere (în prima ei redactare cunoscută nouă) din cauza întruchipării în mod nejustificat expresionistă a unei idei progresiste. Principial, graiul în care este scrisă este străin de lirism şi poetism întrucît el exprimă doar fenomene himerice, de coşmar, care epatează conştiinţa. Abia în partea a treia a simfoniei se întîlnesc melodii cu caracter omenesc, cu caracter emoţional, care însă nu pot să ocupe un loc dominant în cadrul lucrării.

Ne amintim cu toţii de nereuşita compozitorului A. Artamonov care în simfonia sa „Volga-Don" s-a adresat unei concepţii concrete, cu program, pe o temă contemporană, dar din păcate a rezolvat-o pe un plan retrospectiv, pe baza unor imagini arhaice, „de ritual", luate din trecutul îndepărtat, folosind în acelaşi timp un limbaj puţin original. Poezia imaginilor muzicale din această lucrare este luată din

cercul de intonații aparținînd în întregime trecutului.

Dar simfonismul sovietic din acești ani cunoaște și alte fenomene luate întru totul din viață, pregnante din punct de vedere artistic. Nu ne vom opri în mod special asupra simfoniei a II-a a tînărului compozitor gruzin O. Taktakișvili. In ea se simte un talent puternic, deși încă insuficient format, se observă o mare măiestrie, o bună cunoaștere a orchestrei. Totuși, după părerea noastră, simfonia lui este oarecum dezlînată în ceea ce privește forma și nu se remarcă printr-o independență deplină în ceea ce privește gîndirea plastică-melodică. Imitînd clasicii, compozitorul nu a izbutit încă să realizeze pe deplin particularitățile individuale ale scrisului instrumental.

Mult mai în amănunt ar trebui vorbit despre „trei giganți" ai simfonismului sovietic contemporan, despre trei lucrări care au apărut în ultimii ani datorită unor compozitori sovietici proeminenți — despre simfonia a VII-a de S. Prokofiev, simfonia a XXVII-a de N. Miaskovski și simfonia a X-a de D. Șostakovici. Toate aceste trei lucrări poartă pecetea unei înalte măiestrii profesionale, a unei gîndiri înaintate și a inovației și în același timp vădesc o scriitură și un fel de a gîndi profund individual pentru fiecare dintre autori.

Ele sînt elocvente în ceea ce privește procesele de cristalizare intonațional-poetică din stilul simfonismului sovietic, procese care ne interesează în articolul de față. Fiecare dintre aceste lucrări nu reprezintă pur și simplu o simfonie dintr-un șir de simfonii ci este în același timp un cuvînt nou, o nouă etapă în biografia creatoare a compozitorilor. In fiecare dintre aceste trei simfonii este cuprins gîndul artistului neliniștit, în continuă căutare, dezvoltînd tema și concepția de idei într-o formă originală, într-un stil individual, unic din punct de vedere creator. Spre deosebire de cîteva experimente din trecut asupra stilului și compoziției, aceste căutări, cu toată îndrăzneala lor, cu toate lipsurile și exagerările lor (în simfonii există și lucruri ce nu sînt „ideale", perfecte) sînt îndreptate spre exprimarea veridică, poetică a ideilor și sentimentelor, iar nu spre construirea unor imagini sonore „pure" ca un scop în sine.

Atît S. Prokofiev cît și N. Miaskovski au străbătut un drum complicat, sinuos, de căutare a adevărului artistic în creație. In învingerea greșelilor, cu o intensitate mai mare sau mai mică, ei erau ajutați de înaltele principii ale concepției socialiste asupra lumii, principii ce se întăresc neîncetat în conștiința compozitorilor sovietici. Pe același drum pășește și D. Șostakovici, reprezentant de seamă al generației următoare a compozitorilor noștri.

Cu toată complexitatea și caracterul lor contradictoriu forța celor trei simfonii citate constă în acea făclie nestinsă a gîndirii și imaginației creatoare, în interesul față de căutările artistice, în limbajul îndrăzneț cu un caracter de inovație justificată, orientată conform principiilor realismului. Toate trei simfoniile sînt opuse distrugătoarelor tendințe formaliste ale simfonismului burghez contemporan. Și trecînd peste lipsurile și contradicțiile proprii fiecăreia dintre ele, ele polemizează cu „cultura" putredă burgheză a imperialismului, apără în actuala etapă acel credo realist al artei sovietice. Incontestabil că aceste simfonii constituie un aport substanțial, palpabil, la arta progresistă a contemporaneității.

(continuare în numărul viitor)

Plenara Conducerii Uniunii Compozitorilor din U.R.S.S.

Intre 7 și 18 martie s-a desfășurat la Moscova cea de a VIII-a Plenară a Conducerii Uniunii Compozitorilor din U.R.S.S., consacrată problemelor creației simfonice și de oratorii. Cuvîntul de deschidere a fost rostit de Tihon Hrennikov, secretar general al Uniunii care a arătat importanța dată în U.R.S.S. muzicii simfonice, chemînd pe compozitori să discute la un înalt nivel problemele acestei creații și să acorde o atenție deosebită muncii tinerilor compozitori.

Principalul raport al plenarei a fost prezentat de cunoscutul muzicolog L. Danilevici. Discuțiile la raport, la care au participat un număr însemnat de compozitori au fost deosebit de interesante, ele centrîndu-se în jurul lucrărilor audiate în concertele plenarei. Au putut fi ascultate o seamă de creații simfonice, selecționate în prealabil dintr-un număr de 300 lucrări scrise în ultimii 2—3 ani.

Opinia publică muzicală sovietică acordă o mare atenție acestui important eveniment din viața muzicală a Uniunii Sovietice, eveniment care are însemnătate deosebită și pentru muzicienii din țara noastră.

O manifestare de prețuire a moștenirii noastre muzicale

Sub auspiciile Uniunii Compozitorilor din R.P.R., în ziua de 10 ianuarie 1955 a avut loc în sala Dalles, conferința profesorului George Breazul, închinată vieții și activității lui Anton Pann — unul dintre înaintașii muzicii romînești — cu ocazia împlinirii a 100 ani de la moartea sa. (Conferința a mai fost ținută și în ziua de 29 decembrie 1954, în sala Studioului Filarmonicii).

Intr-o formă deosebit de atrăgătoare și întemeiat, la fiecare pas, pe o documentare bogată, profesorul George Breazul a înfățișat viața vestitului cîntăreț, compozitor, folclorist și tipăritor de lucrări și culegeri muzicale.

Fiu al unui căldărar, Antonie Pantoleon Petroveanu, care a semnat mai tîrziu sub numele de Anton Pann, s-a născut în anul 1794 în satul Slivin (sau Slivden) din Bulgaria.

Orfan de tată, în timpul războiului ruso-turc (1806—1812), Anton Pann fuge în Rusia, unde își începe cariera muzicală ca sopran în corul unei catedrale și apoi se stabilește definitiv la București.

A fost, mai întîi, paracliser la biserica Olari, apoi, (încă din anul 1823), cîntăreț bisericesc și învățător de copii în „arta muzichiei", puțin timp cîntăreț la mănăstirea „Dintr-un lemn", de lîngă Govora și la biserica Nicolae din Schei, din Brașov (azi Orașul Stalin), apoi dascăl domnesc la seminarul din Rîmnicu-Vîlcea și, în fine, profesor de psaltichie la mitropolia din București.

Autodidact, cu o cultură mereu în dezvoltare, poliglot (cunoscînd limba romînă, rusă, bulgară, turcă, elină), Anton Pann trăiește pe de o parte, sub influența orientalismului turco-elin, atunci la modă în București, iar pe de altă parte, sub influența răscoalei lui Tudor Vladimirescu, pentru eliberarea socială și independența națională și sub influența ideologică a revoluției de la 1848.

Tînăr fiind, alături de Macarie, se alătură curentului de tălmăcire în limba romînă a cărților bisericești.

O dată cu tipărirea unui însemnat număr de astfel de cărți, Anton Pann dă la iveală în anul 1830 o culegere de *„Versuri muzicești"*, iar în anul 1831 o culegere de *„Poezii deosebite sau cîntece de lume"*, pe care conferențiarul le consideră *„primele culegeri de folclor, ale primului folclorist romîn"*.

El cînta minunat cu vocea iar „la tambură și keman avea o desăvîrșită iscusință ; cunoștea și fortopianul" (Dionisie Lupu).

Anton Pann culege cîntece populare, doine oltenești, cîntece haiducești, cîntece de dor, orășenești și sătești, cîntece de mahala, lăutărești, cîntece de petrecere și romanțe pe atunci la modă ; de asemenea, culege proverbe, zicători și poezii populare ; el însuși compune un număr mare de cîntece pe versurile poeților timpului, pe versuri populare sau pe versuri proprii.

In tipografia proprie înzestrată cu „note europene", tipărește — printre altele — *„Noul Dokastar"*, în care remarcăm un capitol despre *estetica muzicală vocală*, *„Fabule și istorioare"*, *„Calendarul lui Bonifatie Setosul"*, *„Cîntările de stea"*, *„Indreptarul beților"*, *„Hristoitia"*, *„Erotocritul"* etc.

Profesorul George Breazul a subliniat faptul că Anton Pann a căutat să pătrundă în nevoile spirituale ale marei mase a poporului și să le satisfacă prin cîntecele sale, *folosind pentru prima oară în istoria muzicii noastre, în largi proporții, limba romînească, ca text pentru creația artistică muzicală.* Astfel neobosita activitate creatoare a lui Anton Pann capătă un puternic sens patriotic.

Culegerea *„Cîntece de lume — cîntece desfătătoare"*, dar mai cu seamă culegerea *„Spitalul amorului sau cîntătorul dorului"*, (cuprinzînd în ediția din 1852 șase broșuri cu 293 cîntece) trebuie considerată ca una dintre cele mai importante culegeri de melodii romînești și ca o adevărată *enciclopedie a cîntecului din acea vreme.*

In afară de creațiile sale proprii, cu un spirit critic accentuat, Anton Pann „îndreaptă și potrivește, drege și repară" melodiile înfățișate în culegerile sale.

Melodiile acestor culegeri, ca un bun al întregului popor, circulă în masele largi, iar azi, la 100 ani de la moartea sa (2 noiembrie 1854), identificăm motive din „Spitalul amorului" în opera „O noapte furtunoasă" de Paul Constantinescu precum și în alte creații ale compozitorilor noștri.

De aceea, o datorie ne revine astăzi, aceea de a cinsti — așa cum se cuvine — figura luminoasă a folcloristului și teoreticianului, a tipografului și negustorului de cărți, Anton Pann, înaintaș de frunte al artei muzicale progresiste și al culturii poporului.

★

După conferință profesorul Constantin Stroescu, acompaniat la pian de Yolanda Zaharia, a interpretat din lucrările și culegerile lui Anton Pann (*„Pînă nu mi te iubeam"*, *„Fată de birău"*, *„Decît rudă cu vecinul"*, *„Aoleo mă doare spata"* și *„Nevasta care iubește"*) redînd cu

mult simţ artistic şi o remarcabilă dicţiune şi frazare, felul de simţire şi expresie al epocii. Yolanda Zaharia a acompaniat cu înţelegere fiecare piesă, scoţînd în relief — cînd a fost cazul — imitaţiile ritmice de ţambal sau cobză şi dînd posibilitate vocii să se desfăşoare în deplină libertate.

Artistul Ion Manu de la Teatrul Naţional a recitat, cu vervă cuceritoare, din culegerile şi versurile lui Anton Pann.

Tenorul Dan Moisescu, de la Filarmonica de Stat, — acompaniat de un taraf condus de Victor Predescu, dispunînd de o bună tehnică vocală şi pe temeiul unei cunoaşteri apropiate a stilului de interpretare specific lăutarilor de la oraş, din vremea lui Anton Pann, a interpretat din culegerile lui Anton Pann. Printre acestea sînt cîntecele haiduceşti : *„Supt poale de codru verde"*, *„Jianul"*, apoi *„Mugur, mugurel"*, *Ce frunză se bate"*, unul dintre cele mai vechi şi autentice cîntece romîneşti, doina olteneasca *„Mierliţă, mierliţă"*, *„Cîntec de dor"*, care, deşi bazat pe un ritm de joc, este întretăiat de lungi vocalize şi de „ofurile" orientale, *„Tu-mi ziceai odată"*, cu caracter de romanţă veche, *„Spune-mi mîndro, mergi, nu mergi"*, în stilul doinei oltenesti, *„Din sînul maicii mele"*, pe cuvinte de Gr. Alexandrescu, *„Văduviţă grasă"*, cîntec specific lăutăresc de mahala bucureşteană, *„Minunată eşti la stat"* în care intonaţiile laice se îmbină cu cele bisericeşti şi un cîntec lăutăresc de joc *„Bordeiaş"*, muzica instrumentală vehiculînd aci languroase versuri erotice şi „ofurile" caracteristice unui anumit stil al epocii.

Soliştii, pianista şi taraful au reuşit să releve în interpretările lor, îndeosebi, bogatele resurse melodice care stau la baza culegerilor şi creaţiei muzicale a lui Anton Pan. Producţia muzicală a sporit interesul prezentat de conferinţa profesorului George Breazul, contribuind la cunoaşterea şi popularizarea moşteririi muzicale a lui Anton Pann.

Concursuri în cinstea Festivalului de la Varşovia

In cadrul pregătirilor în vederea celui de al 5-lea Festival al Tineretului şi Studenţilor ce va avea loc la Varşovia în iulie-august 1955, Comitetul Central al U.T.M. şi Ministerul Culturii organizează un concurs al soliştilor vocali, instrumentali (pian, vioară, violoncel, instrumente de suflat), al soliştilor de balet şi al soliştilor vocali şi instrumentali de muzică populară.

La concurs pot participa toţi tinerii artişti, interpreţi care pînă la 30 decembrie 1955 nu depăşesc vîrsta de 30 ani.

Inscrierile se fac între 1 aprilie—30 aprilie la Sfaturile populare regionale, secţiunea culturală. Candidaţii din regiunea Bucureşti, inclusiv cei din Capitală se vor înscrie la Secţia Culturală a Sfatului Popular al Capitalei. Concursul se va desfăşura între 25 mai şi 25 iunie şi va cuprinde două etape :

Etapa I — regională — se va desfăşura între 25 mai şi 1 iunie în următoarele patru centre de concurs : Bucureşti, Iaşi, Timişoara, Cluj.

Această etapă este eliminatorie, iar concurenţii care vor obţine cele mai bune rezultate, vor fi admişi în etapa a 2-a a concursului. Etapa a II-a — republicană — se va desfăşura între 15 iunie—25 iunie 1955 la Bucureşti.

Laureaţii cu premiile 1, 2 şi 3 ai concursurilor naţionale şi internaţionale, care doresc să participe la acest concurs vor intra direct în etapa a II-a.

După etapa finală la fiecare categorie de interpreţi se vor decerna trei premii :

Premiul 1 — 3.000 lei ; premiul 2 — 2.500 lei ; premiul 3 — 2.000 lei.

Concurenţii clasaţi pe locurile 4, 5 şi 6 vor primi diplome şi menţiuni. Comisia de clasificare are dreptul de a acorda mai multe premii pentru fiecare loc. Dintre laureaţii acestui concurs vor fi selecţionaţi tinerii solişti, care vor participa la concursurile internaţionale din cadrul celui de al 5-lea Festival Mondial al Tineretului şi Studenţilor de la Varşovia.

Orice lămuriri cu privire la repertorii şi altele în legătură cu acest concurs se pot lua de la secţiunile culturale ale Sfaturilor populare regionale, orăşeneşti şi raionale, începînd de la data de 1 aprilie. Candidaţii din Bucureşti se pot adresa în problemele privind acest concurs, Secţiei culturale a Sfatului popular al Capitalei.

★

Comitetul Central al U.T.M. în colaborare cu uniunile de creatori din R.P.R. iniţiază un concurs de creaţie, în vederea asigurării unui număr de lucrări artistice valoroase cu care ţara noastră să participe la concursul internaţional ce va avea loc în cadrul Festivalului.

Tematica lucrărilor prezentate la acest concurs trebuie să fie inspirată din viaţa şi activitatea tineretului din ţara noastră şi a tineretului democrat din lumea întreagă, care luptă pentru pace şi prietenie între popoare, pentru un viitor fericit al omenirii.

La concurs pot participa creatorii tineri şi vîrstnici, amatori şi profesionişti, cu condiţia ca lucrările prezentate de ei să fie axate pe tematica concursului.

La concursul de creaţie muzicală pot fi prezentate lucrări corale şi de muzică de cameră.

Se vor acorda următoarele premii :

a) Pentru lucrări corale (cîntece în onoarea celui de al 5-lea Festival Mondial al Tineretului şi Studenţilor, cîntece despre prietenia tinerilor din lumea întreagă, marş în onoarea celei de a doua întîlniri amicale sportive internaţionale a tineretului).

Premiul I 4.000 lei pentru muzică — 4.000 lei pentru text ; premiul II 2.500 lei pentru muzică — 2.500 lei pentru text ; premiul III 1.500 lei pentru muzică — 1.500 lei pentru text ; Trei menţiuni 1.000 lei pentru muzică — 1.000 lei pentru text.

b) Pentru lucrări de muzică de cameră (trio, cvartet, cvintet, piese instrumentale, durata maximă 10 minute).

Premiul I 8.000 lei ; premiul II 5.000 lei ; premiul III 4.000 lei.

Lucrările pentru concurs se primesc pînă la 20 mai 1955 pe adresa Uniunii Compozitorilor din R.P.R., strada Piaţa Amzei nr. 8 cu menţiunea „Pentru concurs".

Aspecte din viaţa muzicală a oraşelor Cluj şi Tîrgu-Mureş

Forurile de conducere şi îndrumare a activităţii artistice din Ministerul Culturii acordă o deosebită atenţie tuturor manifestărilor artistice care în revoluţia culturală, ce se înfăptuieşte pretutindeni în ţara noastră, se înscriu ca realizări pozitive, urmărindu-le adesea de-a dreptul acolo unde ele au loc.

Astfel, în cursul lunii ianuarie a. c. o brigadă ministerială s-a deplasat — în frunte cu tov. Paul Cornea, directorul general al artelor şi compozitorul Zeno Vancea din partea Uniunii Compozitorilor — în oraşele Cluj şi Tg. Mureş unde vreme de o săptămînă a asistat la spectacole de operă, de teatru, concerte simfonice, precum şi alte manifestări culturale similare.

După fiecare spectacol au fost ţinute şedinţe cu caracter critic de o deosebită importanţă pentru îmbunătăţirea muncii artistice respective, menite să ridice calitatea acestor manifestări. In cele ce urmează vom arăta pe scurt unele din aspectele vieţii muzicale din cele două centre susamintite.

★

Viaţa muzicală a Clujului se concentrează cu deosebire în jurul celor două opere de Stat, romînă şi maghiară, a Conservatorului „Gh. Dima" şi a şcolii medii de muzică.

La Cluj au fost reprezentate cu succes operele „Dama de pică" şi „Evgheni Oneghin" de Ceaikovski, „Tînăra Gardă" de Iurii Meitus, „Năpasta" de Sabin Drăgoi, „Aida" de Giuseppe Verdi, premiera pe ţară a „Cocoşului de aur" de N. Rimski-Korsakov „Bank-Ban" de Erkel, ş. a., opereta „Ana Lugojana" de Filaret Barbu, baletele „Macul Roşu" de R. M. Glier, „Năframa" de Kenessey Jenö ş. a. — activitatea celor două opere de Stat desfăşurîndu-se sub semnul prieteniei romîno-maghiare.

In timpul unei scurte vizite în acest oraş de cultură, am asistat la reprezentarea operei-basm „Povestea ţapului" de Max Eisicovits, despre care se vorbeşte în altă parte a revistei. Vom arăta totuşi, şi aici, calităţile remarcabile ale orchestrei simfonice ale Operei de Stat care, socotită atît în ansamblu cît şi pe unităţi instrumentale, se află la un înalt nivel artistic. Intr-adevăr acordajul instrumentelor, omogenitatea sonorităţii generale, capacitatea de a cînta expresiv şi totdeauna cu o frumoasă surdină, îndreptăţesc cele mai multe aprecieri. Este de subliniat faptul că orchestra, auzindu-se distinct în tot timpul spectacolului, nu stînjeneşte totuşi cîntul soliştilor ori al corului, în scenă. O asemenea orchestră ce dispune de forţe artistice ca Kolar Carol, Grigore Hoca, Eugen Trandeş (vioară), Iuliu Lebădă (violă), Iarosevici (cello), Ion Jurca (contrabas), Paul Stoica (flaut), Dumitru Dumitrescu (oboi), Cristea Solea (clarinet), Constantin Arcu (fagot), Marina Ion (corn), Adam Remus (trompetă), Ion Băciţan (trombon), Gheorghe Lazăr (tubă), Ion Repta (timpane) ş. a. are fără îndoială dreptul şi datoria de a da şi concerte — cel puţin unul pe lună şi este de mirare că o adevărată cetate de cultură cum este Clujul este lipsită de o orchestră organizată pentru a da concerte simfonice cel puţin bilunare.

Intr-o oarecare măsură, această lipsă este suplinită de orchestra Conservatorului „Gh. Dima" care, alcătuită exclusiv din studenţi dă, la răstimpuri, concerte simfonice în sala mare a Colegiului Universitar. Un asemenea concert simfonic a fost cel din 15 ianuarie a. c. cînd s-au afirmat cu succes studenţii dirijori Andras Lukacs, Erich Bergel şi Lorant Szalman, elevi ai clasei de dirijat de sub conducerea maestrului emerit al artei Antonin Ciolan. Cu acest prilej s-au distins de asemenea, prin calitatea acordajului şi fineţea interpretării, grupul instrumentelor de lemn şi coardele — îndeosebi viorile prime şi violoncelii.

Conservatorul „Gh. Dima" a reuşit să organizeze prin profesorii claselor de cor ai celor două secţii, romînă şi maghiară — respectiv Lucian Surlaşiu şi Nagy Istvan — formaţii corale demne a fi luate în serioasă consideraţie, care s-au manifestat cu succes atît în cadrul instituţiei cît şi în concerte publice date în Cluj şi în regiune.

In cadrul unei repetiţii a corului maghiar am putut aprecia calitatea vocilor, precum şi disciplina ce domneşte în sînul acestei formaţii. Sub îndrumarea dirijorului Nagy Istvan a fost interpretat un vast program de clasici moderni ai muzicii corale printre care şi lucrările de valoroasă structură polifonică, inspirate din muzica populară, maghiară, ca „Dublul dans" din Kuló, „Fetele din Norvegia" şi „Privelişti din Matra" de Kodaly. Ar fi de dorit însă ca în repertoriul corului să ia loc şi lucrări corale din muzica noastră, pentru că, trebuie să arătăm, am ascultat o seamă de bucăţi de Janequin, Monteverdi, Stosler, Bartok etc., etc., dar nici una care să aparţină vreunui compozitor din R.P.R.

★

Institutul de Folclor din Cluj de sub conducerea profesorului Jagamos Janos, funcţionează ca o secţie a celui din Bucureşti, ocupîndu-se îndeosebi de muzica maghiară şi de legăturile şi influenţele muzicale reciproce dintre cele două popoare. Institutia a îmbogăţit necontenit colecţia sa de înregistrări folclorice făcute pe cilindri, cu fonograful precum şi cu magnetofonul, colecţie care atinge în prezent cifra de 10.800 piese. Institutul de Folclor dă săptămînal audiţii în cadrul cărora sînt prezentate diferite culegeri folclorice de interes, precum şi lucrări din muzica cultă ce îşi au rădăcinile în folclor.

Prin grija instituţiei a apărut în octombrie 1954, lucrarea „Cîntecele şi baladele populare ale ciangăilor din Moldova" tipărită simultan la Bucureşti cu un tiraj de 2100 exemplare şi la Budapesta (5100 exemplare) într-o ediţie foarte îngrijită. Profesorul Jagamos pregăteşte, de asemenea, un volum ce va cuprinde 300 de cîntece populare maghiare care vor fi publicate împreună cu textele respective. Este un bun exemplu care s-ar cuveni urmat.

★

Muzeul etnografic din Cluj posedă, între altele, o interesantă colecţie de instrumente muzicale populare ca de pildă cimpoaie din Munţii Poiana Ruscăi, tulnice de pe muntele Găina şi din Carpaţii Orientali, corni de vînătoare — unele vechi de la 1640 — frumos sculptate, un fel de vioară populară, denumită impropriu citeră, precum şi o colecţie de fluiere, printre care fluierul lui Avram Iancu, de importanţă şi valoare istorică, ş. a. Socotim că cercetările cu caracter etnografic ar trebui conduse însă pe teren mai metodic şi cu mai mult interes faţă de acest tezaur de artă populară expus risipirii. Credem că acţiunea conjugată a Muzeului etnogra-

fic şi a Institutului de Folclor pentru depistarea folclorului nou, cît şi achiziţionarea tuturor pieselor mai rare, a instrumentelor populare din cele mai îndepărtate şi mai izolate comune, ar da roade bogate.

★

Tot în viaţa artistică a Clujului se înscrie la loc de cinste şi activitatea Teatrului de păpuşi, care a luat fiinţă în anul 1950. La început puţin frecventat, teatrul şi-a dezvoltat necontenit rodnica sa muncă artistică, cîştigînd un număr din ce în ce mai mare de amatori, atît din rîndurile copiilor cît şi ale adulţilor. Actualmente, teatrul prezintă piese care se bucură de larga simpatie a micilor spectatori cît şi de aprecierea celor maturi: „Traista fermecată", „Artiştii pădurii", „Cătălin făt frumos", „Din ţara basmului" ş. a. iar în pregătire — în cinstea celei de a cincea aniversări a teatrului — „Moş Gerilă" şi „Moara dracului".

Mijloc puternic de educaţie, Teatrul de păpuşi este astăzi frecventat chiar şi de elevii Şcolii profesionale de surdo-muţi, precum şi de către copiii orbi, aceştia din urmă venind să urmărească auditiv spectacolele. Din rîndul colectivului artistic se disting regizorii Kovacs Ildiko şi Mihai Leonte precum şi mînuitorii de păpuşi Ana Rusu Bul, Elena Voicu, Carmen Pop, Viorica Moţiu, Eftimiu Pandrea, Horia Pop, Virgil Pop, Emil Badea ş. a. graţie muncii şi talentului cărora spectacolele au ajuns să aibă un ridicat nivel artistic.

Faţă de cerinţele mereu crescînde ale celor dornici să urmărească spectacolele de păpuşi, localul teatrului a devenit cu totul neîncăpător. Soluţionarea favorabilă de către Sfatul Popular din Cluj a problemei localului, ar da un avînt şi mai mare teatrului, ar stimula munca artistică a colectivului.

★

Am asistat între altele la reprezentarea, pe scena operei de Stat maghiare a baletului „Năframa", pe muzica de Kenessey Jenö şi scenariul de Victor Danyi, Gustav Olah şi Gyula Harangozo.

In acest balet autorii şi-au propus să exprime prin mijlocirea muzicii şi a dansului, un aspect al vremurilor de odinioară cînd latifundiarii, chiaburii, mînă în mînă cu jandarmeria îşi îngăduiau toate abuzurile.

Acţiunea se încheagă în jurul bogătanului satului, care vrea să seducă o tînără fată de la ţară, Marika, prin mijlocirea giuvaericalelor. Ea îl iubeşte însă pe Ferko, un flăcău cinstit, de potriva ei, cu care pînă la urmă se căsătoreşte. De aici, o seamă de peripeţii din care nu lipsesc jandarmii satului şi administratorul bogătanului — tăinuitor al bijuteriilor de furat, sălaşul ţiganilor unde flăcăul se refugiază de furia bogătanului, ş. a.

Acţiunea scenică vioaie şi uneori presărată cu umor, se desfăşoară în întregime pe temeiul muzicii şi jocurilor populare maghiare, ciardaş, verbünko, ş. a.

Colectivul coregrafic, alcătuit din elemente foarte tinere, prezintă unele scene de muncă cum e dansul secerişului, în care elementele coregrafice şi pantomimice apar bine sudate. Baletul constă într-o succesiune de jocuri despre care nu se poate spune că sînt chiar populare (ca şi costumele celor ce dansează) întrucît ele sînt alcătuite dintr-un complex de paşi luaţi şi din alte jocuri, chiar de dansuri clasice. Unele scene, ca duetul de dragoste din actul I cuprind exclusiv paşi de dans clasic. Acelaşi lucru se poate spune şi despre dansul fetei ţigane Şari (bine realizat de altfel de către Lucacs Maria) şi despre duetul dansant din actul II ce pot fi socotite ca aparţinînd unui balet clasic ca de pildă „Lacul lebedelor" de Ceaikovski.

In ciuda acestui caracter oarecum hibrid, trebuie să arătăm că baletul „Năframa" se bucură, datorită muzicii sale populare maghiare, adesea lăutăreşti, datorită dinamismului scenelor de dans şi costumelor multicolore şi pitoreşti şi în genere a vieţii pe care o aduce în scenă, de un frumos succes de public.

Este neîndoios că baletul „Năframa" ridică o seamă de probleme printre care cea mai de seamă este aceea a autenticităţii, a realismului anumitor scene. In această ordine de idei vom cita scena finală în care jandarmii arestează pe administratorul bogătanului, tăinuitorul giuvaericalelor de furat — ceea ce e departe de a înfăţişa realitatea, ştiut fiind că jandarmii şi latifundiarii se aflau în bună tovărăşie. De altfel acest lucru este în contradicţie cu atitudinea binevoitoare a jandarmilor, manifestată din capul locului în piesă, faţă de proprietar.

Muzica se sprijină îndeosebi pe teme lăutăreşti de largă circulaţie, aranjate — fără o deosebită profunzime şi fără a fi fost alese printre cele mai reprezentative pentru muzica maghiară — de către Kenessey Jenö. Socotim că la montarea acestui balet s-a mers pe o linie de mică rezistenţă, de concesie faţă de gustul ieftin — ceea ce nu este de recomandat pentru un spectacol al cărui scop este, dimpotrivă, să ridice nivelul şi exigenţele faţă de artă ale tuturor celor ce îl urmăresc.

Subliniem însă cu multă căldură caracterul muncii artistice desfăşurată la această instituţie care se sprijină pe colaborarea frăţească romîno-maghiară. Astfel, atît în corpul de balet, în domeniul costumaţiei şi îndeosebi în acela al conducerii muzicale, artiştii maghiari şi romîni se află laolaltă.

Maestrul emerit al artei, Antonin Ciolan, conduce spectacolul cu competinţă, prestigiu şi cu un deosebit succes.

★

Centru cultural de seamă al Regiunii Autonome Maghiare, Tg. Mureş se bucură de o bogată activitate în care muzica deţine, prin Filarmonica locală, un loc de frunte. Orchestra Filarmonică a fost înfiinţată cu peste un sfert de veac în urmă din iniţiativa compozitorului Zeno Vancea — fost director al Conservatorului din Tg. Mureş — care a fost totodată şi dirijorul ei. In prezent, formaţia cuprinde circa 60 membri, în majoritate profesionişti, ce se dăruiesc cu pasiune muncii şi realizărilor bogate pe care şi le propun: pregătirea concertelor simfonice care au loc săptămînal, cu regularitate, în marea sală a Palatului Cultural al Sfatului Popular precum şi în întreprinderi şi uzine.

Cu prilejul vizitei făcute de către reprezentanţii Ministerului Culturii şi ai Uniunii Compozitorilor la Tg. Mureş, orchestra a executat sub conducerea dirijorului Andrei Szekely, Simfonia a III-a (Eroica) de Beethoven şi Simfonia a V-a de Ceaikovski.

„Eroica" a fost redată cu o justă înţelegere a conţinutului ei, cu respectarea tempilor şi deşi între diferitele partide instrumentale există un dezechilibru sonor de ordin cantitativ, acordajul a apărut bun şi sonoritatea de ansamblu rotunjită.

In Simfonia a V-a de Ceaikovski a lipsit însă perfecta claritate a execuţiei iar coeziunea orchestrei a apărut mult mai slabă; tot astfel trecerile de la un pasaj la altul din sînul mişcărilor simfoniei au fost realizate cu simţitoare deficienţe. Sînt detalii de execuţie peste care desigur nu se poate trece, dar care sînt justificate într-o anumită măsură şi de condiţiile obiective de funcţionare ale orchestrei (îndeosebi compartimentul alămurilor este slab reprezentat). Aceste lipsuri nu umbresc totuşi calităţile de fond ale formaţiei şi ale dirijorului (pe care l-am aflat în simţitor progres). S-a desprins la această audiţie muzicalitatea cu care cîntă majoritatea membrilor orchestrei, dragostea cu care muncesc, năzuinţa lor către înfăptuiri cît mai rodnice.

Filarmonica mai dispune şi de o formaţie corală mixtă care însumează peste 80 membri şi care are o participare deosebit de activă la prezentarea atît a

lucrărilor corale a *cappella*, cît și a lucrărilor cu caracter vocal-simfonic (cantate, oratorii, etc.).

In privința repertoriului facem și pe această cale, o călduroasă recomandare conducerii instituției ca în centrul preocupărilor sale să stea promovarea creației compozitorilor din R.P.R.

★

La Tg. Mureș funcționează Școala medie de muzică și Școala de artă populară.

Școala medie de muzică (directoare Charlota Trozner-Erkel), care a luat ființă în anul 1949 cu o secție de studiu elementar, are în prezent o populație de 230 elevi și eleve. Se studiază pianul, instrumentele de coarde și de suflat precum și toate ramurile cunoscute ale teoriei muzicale. Există, de asemenea și o clasă de dirijat de cor. Școala dispune de o orchestră de 38 persoane care dă lunar audiții și concerte. O seamă de elemente înzestrate susțin programe artistice în cadrul manifestărilor ARLUS precum și în diferite cămine, întreprinderi și uzine din localitate.

Școala a avut deplasări și în regiune, la Aluniș, Gheorghieni și Reghin, unde a dat concerte pentru copii și pentru oamenii muncii. Ea dă, de asemenea, elemente pregătite pentru a dirija coruri muncitorești în uzine și fabrici — muncă artistică pe care o îndeplinesc de altfel și unii dintre profesori.

Deosebit de importantă apare munca desfășurată de toți profesorii școlii în vederea depistării talentelor muzicale nu numai din Tg. Mureș ci din întreaga Regiune Autonomă Maghiară. Astfel în cursul anului trecut au fost cercetați, în vederea admiterii în școală, peste 2.000 de elevi, numai în Tg. Mureș. Iar echipele școlii au vizitat 66 comune, verificînd circa 5.000 elevi.

Instituția are de luptat cu unele greutăți, căci funcționează în prezent în trei localuri diferite iar sălile de clasă sînt insuficiente.

Lipsa unui număr suficient de instrumente și faptul că acestea sînt de construcție diferită reprezintă de asemenea una dintre nevoile școlii.

★

Un rol deosebit de important în formarea cadrelor de instructori artistici pe lîngă diferitele întreprinderi îndeplinește Școala de artă populară (directoare Pirosca Metz) care este frecventată de 339 elevi — majoritatea muncitori dintre care 50 sînt adulți. Aceștia sînt destinați să pregătească dirijori de cor, interpreți instrumentali și vocali și îndrumători pentru echipele de dans ale diferitelor întreprinderi muncitorești. De altfel înseși întreprinderile trimit la studiu elementele muncitorești ridicate, pentru a frecventa cursurile de canto, compoziție și dirijat.

Școala este în măsură să dea spectacole de balet care se bucură de un mare succes, fiind repetate de cinci și chiar de șase ori.

Și aici problemele cele mai de seamă sînt acelea ridicate de localul, cu totul neîncăpător, de lipsa instrumentelor. Și într-un caz și în celălalt Sfatul Popular local va găsi — fără îndoială — cele mai directe căi pentru a veni în ajutorul acestor instituții de artă și cultură care fac cinste Regiunii Autonome Maghiare din R.P.R.

J. V. P.

Concertele Filarmonicii de Stat din Sofia

de V. CRISTIAN

Tradiționala prietenie dintre poporul romîn și cel bulgar reînnoită și adîncită în condițiile construirii unei culturi noi, socialiste, în cele două republici vecine și prietene, și-a găsit expresie în recenta vizită făcută în țara noastră, de prima formație simfonică bulgară, Filarmonica de Stat din Sofia.

Cele patru concerte simfonice date de orchestra bulgară în cursul lunii ianuarie a.c. în sala Ateneului R.P.R., precum și cele din cadrul turneului făcut în țară, au prilejuit unui mare număr de oameni ai muncii să aprecieze noua creație simfonică bulgară, precum și nivelul artei sale interpretative.

Înființată în anul 1929, ca un colectiv artistic alcătuit din studenți și profesori ai Academiei de muzică din Sofia, orchestra simfonică bulgară a străbătut un drum lung, anevoios și presărat cu realizări artistice trudnic cucerite, pînă cînd după 9 septembrie 1944, devenind instituție de stat și bucurîndu-se de sprijinul partidului și guvernului bulgar, s-a putut transforma într-un puternic focar de răspîndire a culturii muzicale în masele largi.

Concertele date la București de Filarmonica de Stat din Sofia au cuprins lucrări reprezentative pentru orientarea nouă, realistă, a muzicii bulgare contemporane ca Simfonia I-a de Liubomir Pipcov, Concertul pentru vioară și orchestră de Veselin Stoianov, „Patru dansuri simfonice romînești" și „Concertul nr. 3 pentru pian și orchestră" de Pancio Vladigherov, lucrări din repertoriul clasic universal ca Simfonia a 7-a în la minor și Concertul nr. 4 în sol major de Beethoven, „Tablouri dintr-o expoziție" de Musorgski și Simfonia a IV-a de Ceaikovski, Concertul pentru vioară și orchestră de Aram Haciaturian și Simfonia clasică de S. Prokofiev. Acest număr de lucrări aparținînd unor stiluri și concepții variate, au dat auditoriului posibilitatea de a aprecia nivelul artistic al ansamblului simfonic bulgar și personalitatea artistică a soliștilor și mai ales, a oferit muzicienilor noștri putința de a aprecia concepția artistică a dirijorului, prof. Sașa Popov, artist al poporului din R.P. Bulgaria, laureat al Premiului „Dimitrov".

Educată încă de la modestele ei începuturi de prof. Sașa Popov, formîndu-și sub conducerea artistică a acestuia repertoriul și maniera de interpretare, Filarmonica de Stat din Sofia s-a prezentat, în cele patru concerte date la București, la un nivel artistic remarcabil, atît în ceea ce privește disciplina de ansamblu, sonoritatea pură și omogenă a grupurilor instrumentale cît și claritatea în redarea cu sens a conținutului partiturilor.

Chiar de la primul concert, a impresionat puternic perfectul acordaj al diferitelor partide instrumentale, identificarea masei de instrumentiști cu intențiile și concepția artistică a conducătorului lor, precizia atacului și ritmica sănătoasă, gradarea sonorității corespunzătoare dinamicii și arhitecturii pieselor interpretate.

Este acesta un merit al dirijorului, dar și o dovadă a supleței disciplinate a colectivului său care trebuie în primul rînd subliniate.

Ținînd să se înfățișeze publicului nostru ca un organism strîns legat de viața artistică creatoare a Bulgariei noi, în domeniul creației simfonice, Filarmonica de Stat din Sofia a dedicat în mod integral primul său concert din 9 ianuarie, muzicii simfonice bulgare.

Ni s-a oferit astfel prilejul de a asculta Simfonia I-a de Liubomir Pipcov, compozitor de frunte, artist al poporului din R.P. Bulgaria, laureat al Premiului de Stat „Dimitrov", cunoscut publicului nostru din fragmentele simfonice extrase din opera sa „Momcil" („Introducere și dansuri") intrate în repertoriul orchestrelor noastre.

Inspirată din lupta poporului spaniol împotriva fascismului, Simfonia I-a de L. Pipcov oglindește în cele patru părți ale ei, sentimentul vibrant de solidaritate al autorului cu masa luptătorilor din eroicele brigăzi internaționale, alături de care numeroși fii ai poporului bulgar au opus cu prețul vieții lor, o stavilă puternică fascismului înrobitor.

Concepută deci ca o glorificare a unor fapte istorice strîns legate de luptele forțelor progresiste și democratice, Simfonia I-a de L. Pipcov impresionează prin tensiunea dramatică ce străbate cele patru părți ale ei, prin accentele eroice ce pulsează în prima și ultima parte a ciclului simfonic, prin culoarea orchestrală sumbră cu care ne apare tematica părții lente, prin voioșia populară a scherzo-ului, din care izbucnește apoi eroic finalul.

Intr-adevăr sfîrșitul simfoniei afirmă triumful apropiat al forțelor populare, învinse temporar în confruntarea cu coaliția forțelor fasciste, ce aveau să pregătească cel de al doilea război mondial. Liubomir Pipcov utilizează doar în primele două părți ale lucrării sale elemente melodice și ritmice caracteristice muzicii populare bulgare, integrîndu-le în cadrul unei concepții simfonice ce îl apropie pe compozitor de simfoniștii clasici ruși, de Borodin și îndeosebi de Ceaikovski.

Tendința spre epic și monumentalitatea frescei simfonice comună lui Borodin și Musorgski (pe care am remarcat-o și cu prilejul primei audiții a fragmentelor simfonice din opera sa „Momcil") se îmbină la acest dotat creator cu atracția spre tematica de dans populară, tratată în spirit ceaikovskian, tematică a cărei prezență în cuprinsul simfoniei (scherzo-ul) corespunde desigur contrastului reclamat de legile vieții și ale dramatismului simfonic.

Dirijorul și orchestra ne-au călăuzit către înțelesul cuprinsului de idei și sentimente ale simfoniei, determinînd o redare unitară, de suflu continuu, a celor patru părți ale acestei reprezentative lucrări din literatura simfonică bulgară.

Concertul pentru vioară și orchestră de Veselin Stoianov, maestru emerit al artei din R.P. Bulgaria și laureat al Premiului „Dimitrov" este o lucrare străbătută de melosul național bulgar, utilizat atît în aspectul larg melodic (cantilena părții a 2-a) cît și în tematica părților mișcate, a căror ritmică reproduce specificul jocurilor populare bulgare. Echilibrînd sonor acompaniamentul orchestral cu episoadele solistice, punînd în valoare posibilitățile de expresie ale viorii și menajîndu-le printr-o orchestrație aerisită, prelucrînd în spiritul genului concertistic tematica lucrării, găsind loc și pentru reliefarea virtuozității solistului, Stoianov a realizat un concert care a fost întîmpinat de publicul nostru cu căldură. Succesul se datorează desigur și interpretului solist, Vasil Cernaev, laureat al Premiului „Dimitrov", violonist de excelentă școală, înzestrat cu o tehnică viguroasă, temeinic lucrată, pusă în serviciul unei frazări clare și plastice.

Același interpret, Vasil Cernaev, a tălmăcit într-un concert ulterior (din 25 ianuarie) admirabila lucrare a compozitorului sovietic de frunte Aram Haciaturian, bine cunoscută publicului nostru. Cu acest prilej am putut face constatarea că V. Cernaev este o natură artistică serioasă, stăpînind bine tehnica instrumentului, dar înclinat mai mult spre redarea obiectivă, într-un stil sobru, aproape sever, a muzicii. Această impresie ne-a fost sugerată îndeosebi de partea lentă a Concertului de Haciaturian unde fluxul emotiv al cantilenei se afla continuu sub controlul obiectiv al unui anumit rigorism al gîndirii.

Primul concert al Filarmonicii de Stat din Sofia s-a încheiat cu lucrarea „Patru dansuri simfonice românești" de Pancio Vladigherov, artist al poporului din R.P. Bulgaria și laureat al Premiului „Dimitrov". Această lucrare este dedicată de autor, un vechi prieten al poporului și muzicii noastre, maestrului George Georgescu, artist al poporului din R.P.R. și

Oaspeții bulgari avînd în mijloc pe dirijorul G. Georgescu artist al poporului din R.P.R.

Filarmonicii de Stat din București, colectiv artistic emerit.

Pancio Vladigherov este un maestru necontestat al școlii naționale bulgare. Creațiile sale simfonice și instrumentale au trecut de mult dincolo de frontierele patriei sale.(nu de mult, Filarmonica de Stat din București a interpretat admirabila sa lucrare simfonică „Improvizație și Toccata").

Dragostea și interesul cald pe care acest compozitor valoros, promotor alături de Petco Stainov al simfonismului bulgar, le nutrește pentru arta noastră muzicală populară, se oglindesc în cunoscuta sa prelucrare simfonică a populare „Hora staccato" de Grigoraș Dinicu.

Cele „Patru dansuri simfonice românești" se remarcă, prin amploarea prelucrării simfonice cu mijloace orchestrale strălucite, a unor motive de cîntece și jocuri populare românești.

In această lucrare capătă rezonanță simfonică melodia cîntecului „Trece mîndra pe colnic, răsucind la borangic", tratată în ritm de sîrbă, melodii de hore și de cîntec lung, doinit.

Remarcabilă prin forța ei poetică evocatoare, ni s-a părut a fi partea a 2-a a lucrării „Doina" inspirată din „Doina Oltului", parte în care celula melodică populară prilejuiește o largă dezvoltare simfonică, cu caracter concertistic, autorul folosind în mod adecvat solo-ul de violină, menit a sublinia conținutul profund, liric și meditativ al doinei și melodismul larg desfășurat al acestui gen de cîntec românesc.

Concert-maestrul Filarmonicii de Stat din Sofia a interpretat partea solistică a „Doinei" cu multă autenticitate stilistică. Cele „Patru dansuri simfonice românești" de P. Vladigherov au fost primite de publicul românesc cu o deosebită căldură, cuvenită acestei noi dovezi de prietenie și dragoste adevărată venită din partea unui maestru recunoscut al artei muzicale bulgare.

Cu pagini din creația lui P. Vladigherov, publicul nostru a mai avut prilejul de a lua contact, în cadrul celui de al doilea concert al orchestrei simfonice bulgare (din 9 ianuarie) cînd pianista Liuba Enceva, laureată a Premiului „Dimitrov" a interpretat una din lucrările sale scrise pentru acest instrument, concertul nr. 3 pentru pian și orchestră.

In cadrul formei clasice tripartite, maestrul bulgar a făurit o lucrare în care tendința precizării unui stil concertistic național, evidentă cu deosebire în tematica părții finale a concertului, se îmbină cu stilul pianistic și simfonic al lucrărilor lui Rahmaninov.

Această influență departe de a scădea valoarea originală a lucrării, subliniază meritul autorului, care știe să valorifice în mod creator cuceririle marilor compozitori, rămînînd fixat pe poziția unui stil național. Strălucirea și verva ritmică a finalului lu-

crării oglindesc optimismul și încrederea în viitor a poporului bulgar.

Pianista Liuba Enceva, a interpretat cu muzicalitate conținutul bogat al lucrării găsind în dirijor și orchestră parteneri mlădioși și înțelegători. Aceeași interpretă ne-a dat măsura întreagă a sensibilității sale artistice în cel de al patrulea și ultimul concert al Filarmonicii de Stat din Sofia (28 ianuarie) cînd a interpretat una din cele mai exigente creații ale literaturii clasice, Concertul în sol major de Beethoven.

Gingășie, sonoritate aleasă, lirism și vervă a vădit interpreta îndeosebi în dificila parte întîia și în rondo-ul final, lăsînd amintirea unei artistice tălmăciri a conținutului acestei nemuritoare lucrări.

Din repertoriul executat în cele patru concerte de Filarmonica de Stat din Sofia, ne vom opri asupra Simfoniei a VII-a de Beethoven, a „Tablourilor dintr-o expoziție" de Musorgski și a Simfoniei a IV-a de Ceaikovski. In tălmăcirea acestor lucrări s-a vădit concepția, am spune romantică a dirijorului, opusă acelei tendințe „strict ritmice" caracteristică unor dirijori contemporani.

Dar dincolo de trăsăturile temperamentale proprii dirijorului, subliniem meritul artistic al maestrului Saşa Popov, educator și animator în aceeași măsură. El a știut să cucerească inimile auditorilor prin perfecta disciplină muzicală imprimată colectivului său, prin căldura cu care a animat și a dat viață vibrantă unor lucrări de valoare muzicală universală.

Concertele Studioului Filarmonicii

de RADU DRĂGAN

Stagiunea Filarmonicii de Stat din București este în plină desfășurare.

Activitatea acestei Instituții s-a lărgit simțitor, producția îmbogățindu-se cu recitale și concerte de soliști și formații de muzică de cameră vocală și instrumentală, cu concerte-lecții săptămînale, concerte date de corul Filarmonicii de Stat din București precum și de orchestra populară „Barbu Lăutaru", atît în sala Ateneului, în sala Dalles, cît și în diverse alte săli publice sau întreprinderi din București și provincie, — în afară de producția săptămînală a orchestrei simfonice, recent distinsă cu titlul de „Colectiv artistic emerit".

Concertele de muzică de cameră, pînă mai acum cîțiva ani rezervate doar unui public restrîns de „rafinați", au devenit în ultimul timp un bun al întregului popor, grație eforturilor depuse pentru ridicarea nivelului cultural al oamenilor muncii. Față de cererile mereu crescînde ale publicului spectator, față de imposibilitățile Filarmonicii de a cuprinde în cadrul seriei de concerte de muzică de cameră din sala Dalles numărul tot mai mare de artiști vocali și instrumentali valoroși, dornici să se manifeste în public, mai ales din rîndurile tineretului nostru. — Filarmonica de Stat a avut inițiativa de a înființa Studioul de muzică de cameră, destinat în special tineretului.

Studioul din sala mică a Ateneului R.P.R., are o capacitate de 230 locuri, posedă o scenă spațioasă, cabine pentru artiști și are o bună acustică.

Seria de concerte din studioul de muzică de cameră s-a deschis în ziua de 21 decembrie 1955, cu două fragmente din cvartetul de coarde al tînărului compozitor Alexandru Velehorski și cvartetul de coarde (în prima audiție) al compozitorului Dumitru Bughici, student la conservatorul din Leningrad, — în interpretarea Cvartetului Tineretului, formație laureată a Concursului tinerilor soliști, compusă din: Lucian Savin, vioara I, Mendi Rosenblum, vioara II-a, Wilhelm Berger, violă și Alfons Capitanovici, violoncel, — și cu recitalul vocal al sopranei Magda Ianculescu, solistă a Teatrului de Operă și Balet al R.P.R., laureată a Concursului Internațional „Primăvara la Praga 1954", acompaniată la pian de tînăra pianistă Suzana Caruso.

Cu toate deficiențele organizatorice ale acestui prim concert, la care Filarmonica nu a făcut publicitatea necesară pentru a face cunoscut publicului nostru existența acestei acțiuni noi, soliștii s-au bucurat de un real succes, manifestîndu-se la un înalt nivel artistic. Este desigur regretabil faptul că la concertul inaugural al Studioului de muzică de cameră, destinat tineretului, nu au participat în rîndul publicului artiști interpreți, compozitori, critici muzicali, reprezentanți ai Ministerului Culturii și ai principalelor noastre Instituții de artă, pentru a da acestei manifestări un caracter sărbătoresc.

Dar publicul nostru, dornic să asiste la concertele tinerilor debutanți, a înlocuit cu prezența și cu căldura sa aceste lipsuri. Tot mai numeroase sînt cererile de bilete, tot mai plină este sala de concert a Studioului, tot mai mare este entuziasmul cu care participă ascultătorii la aceste concerte.

Mulți tineri au avut pînă acum prilejul să ia contact cu publicul, să-și verifice calitățile artistice, să descopere multiplele laturi ale acestei profesiuni dificile. Astfel, au cîntat în Studioul de muzică de cameră: Tînăra pianistă Simona Faru, soprana Cella Cincu-Filimon, de la Teatrul de Operă și Balet al R.P.R., violonistul George Hamza, proaspăt absolvent al Conservatorului „Ciprian Porumbescu", violista Andela Veisova-Costea, laureată a Concursului Internațional din Praga (1947), violoniștii Constantin Costache, Ștefan Kolompar, Adrian Semo, sopranele Elisabeta Neculce-Carțiș, Blanche Adelstein, Athena Florescu, Magda Zaharini, Judith Lazarovici, Lila Cristescu și Aneta Iordache, harpistele Ileana Pitca și Nina Mastero, mezzo-soprana Micaela Botez și basul Laurian Nicolau. Programele tinerilor soliști au cuprins piese din repertoriul clasic universal, precum și un mare număr de lucrări românești, lucrări ale compozitorilor sovietici și din țările de democrație populară.

Multe din piesele românești au fost prezentate în prima audiție, ca: Suita românească pentru vioară solo de Vasile Filip, Cvartetul de coarde în re minor de Dumitru Bughici, Sonata în sol major pentru vioară și pian de Doru Popovici, ca și unele piese vocale.

Un concert care s-a bucurat în mod deosebit de succes a fost acela din 11 ianuarie a. c. al tinerei harpiste Ileana Pitca, care apărea pentru prima dată ca solistă, al sopranei Lila Cristescu și al violistei Andela Veisova-Costea. Programul a cuprins lucrări pentru harpă solo, precum și lucrări scrise sau transcrise pentru voce și harpă, ca ariile franceze de autori necunoscuți din secolul al XV-lea și al XVIII-lea, aria din opera „Teseu" de Lulli, cîntece de compozitorii Spentarian, dell 'Acqua și Tudor Flondor.

Atît muzicalitatea harpistei Ileana Pitca și sopranei Lila Cristescu, cît și tehnica violistei Andela Veisova-Costea au impresionat profund.

O datorie de seamă se impune forurilor conducătoare ale vieții muzicale, aceea de a urmări și sprijini dezvoltarea tinerilor soliști care se remarcă la aceste concerte și care vor forma cadrele noastre viitoare de artiști interpreți.

Se cuvine să arătăm că nu toate manifestările au fost pregătite cu seriozitate. Conducerea Filarmonicii şi Secretariatul artistic n-au urmărit îndeaproape şi n-au ajutat îndeajuns pregătirea concertelor.

In privinţa alcătuirii programelor, trebuie spus că obiectivul propus, de a introduce în repertoriul tinerilor artişti ai studioului, lucrări ale tinerilor compozitori, nu a fost atins decît în mică măsură. Aci, desigur, un rol important revine şi Uniunii Compozitorilor care trebuie să recomande în permanenţă noile lucrări muzicale valoroase ale tineretului nostru, pentru a figura în programele viitoare. Această acţiune va stimula şi mai mult efortul creator al tinerilor compozitori, care îşi vor auzi lucrările cîntate des, în bune condiţii artistice, putîndu-se astfel uşor verifica.

Interesul tinerilor solişti pentru această nouă scenă este mare. Săptămînal, se prezintă la audiţia Filarmonicii un număr tot mai mare de candidaţi, din rîndurile absolvenţilor de Conservator, sau chiar dintre studenţii ultimului an, din rîndurile coriştilor diverselor formaţii corale de profesionişti, din rîndurile membrilor diverselor orchestre simfonice din Bucureşti. Astfel muzica de cameră intră tot mai mult în preocupările tinerilor artişti, dezvoltîndu-le muzicalitatea, îmbogăţindu-le cunoştinţele de specialitate, contribuind la ridicarea nivelului lor cultural.

La viitoarele concerte vom putea auzi, în serile de marţi rezervate Studioului, pe tinerii pianişti Adina Ghimpu, Cristea Zalu, Suzana Carusso, sopranele Carmen Cristescu, Constanţa Ionescu, baritonul Nicolae Ionescu-Gafton, violonistul Alfred Hart şi mulţi alţii.

Filarmonica îşi propune să rezerve unele seri la Dalles, pentru a programa cele mai reuşite concerte ale Studioului, acţiune care, desigur, va da un şi mai mare imbold soliştilor, ei ştiind că au această posibilitate de a se manifesta şi pe scena artiştilor consacraţi.

Pregătirea concertelor tinerilor solişti ar trebui să preocupe în mai mare măsură conducerea Filarmonicii, care are datoria să pună la dispoziţia artiştilor începători pe cei mai buni, pe cei mai experimentaţi maeştri acompaniatori. Aceştia, prin contactul lor apropiat cu soliştii, în perioada repetiţiilor pregătitoare, le vor da cele mai amănunţite indicaţii privitoare la interpretare, la stil, contribuind totodată la relevarea personalităţii artistice a interpretului solist. Maeştri experimentaţi cum sînt Dagobert Buchholz, I. Filionescu şi M. Rădulescu, alături de pianiştii acompaniatori mai tineri, ca J. Prunner şi H. Plattner, pot contribui din plin la ridicarea actualului nivel al concertelor la Studioul Filarmonicii.

Dimpotrivă, acompaniamente neglijente. — cum a fost cazul la concertul sopranei Aneta Iordache şi al basului Laurian Nicolau, acompaniament susţinut de pianistul Josef Prunner, care a dat dovadă în multe alte ocazii de o muzicalitate deosebită, de o tehnică bună pianistică şi de grijă pentru susţinerea şi menajarea solistului, — pot duce la o scădere a nivelului producţiei. In concertul amintit, pianistul Prunner părea a citi unele pasaje pentru prima dată : dînsul nu se îngrijise ca întorsul paginilor să nu provoace o întrerupere a acompaniamentului ; în unele pasaje ale pieselor interpretate, dar mai ales la duetele finale, lipsa de coeziune între cei doi solişti şi pian. nerespectarea valorilor, a măsurii, dădeau impresia netă de improvizaţie, de diletantism. Concluzia ce se desprinde este că repetiţiile nu sînt făcute cu seriozitate.

O defecţiune asemănătoare a avut loc la concertul violonistului Adrian Semo. concert la care pianistul Virgil Gheorghiu s-a prezentat nepregătit, nereuşind să-l urmărească pe solist. Pe de altă parte, nu trebuie neglijată grija pentru viitoarele cadre de pianişti acompaniatori, care se recrutează dintre tinerii absolvenţi de conservator. Aceştia trebuie invitaţi să participe la buna desfăşurare a activităţii artistice a Studioului, îndrumîndu-i şi ajutîndu-i să devină maeştri acompaniatori, aşa cum sînt îndrumaţi şi ajutaţi tinerii absolvenţi să devină solişti valoroşi.

Ar fi folositor ca, la anumite perioade, Filarmonica să organizeze consfătuiri cu soliştii studioului, pentru a se analiza producţia lor şi a se găsi noi forme de îmbunătăţire a nivelului artistic. La aceste consfătuiri, socotim că vor putea aduce o contribuţie serioasă soliştii Filarmonicii, soliştii Teatrului de Operă şi Balet al R.P.R., compozitorii şi dirijorii noştri, — precum şi conducerea şi corpul profesoral al Conservatorului de Stat şi al Şcolii medii de muzică.

Conducerea conservatorului ar putea (bineînţeles luînd parte la concerte, lucru care pînă acum s-a întîmplat mai rar) să-şi dea seama cît este de important ca tînărul absolvent să ştie să-şi aleagă repertoriul care îi convine, pentru a nu cădea în greşeala tînărului violonist Constantin Costache, care la concertul său a pus în program lucrări prea grele pentru nivelul său actual. Dacă tehnica sa este bună, reuşind în pasaje de virtuozitate să impresioneze, — fragmentele sau lucrările care cer o aprofundare matură a interpretului, cum e cazul cu concertul de Bach, n-au corespuns aşteptărilor.

In ceea ce priveşte pe interpreţii vocali, care se prezintă în număr mare pe scena Studioului Filarmonicii, ar fi mai multe de spus. Desigur, faptul că în ţara noastră n-a existat o tradiţie a interpretării liedului, este o greutate pentru dezvoltarea tineretului nostru în această direcţie. Totuşi, studiul liedului la Conservator fiind înscris în program (deşi ariile de operă sînt preferate de studenţi), — exigenţele sînt mai mari faţă de tinerii cîntăreţi, atît în ceea ce priveşte alegerea cît şi în interpretarea liedului.

In primul caz, se constată că unele lieduri de mare circulaţie sînt alese cu predilecţie de către solişti. Din cele peste 600 de lieduri de Schubert, se cîntă de obicei doar cîteva, şi mereu aceleaşi. Acelaşi lucru se întîmplă cu liedurile de Schumann, Brahms, Richard Strauss, Ceaikovski. Repertoriul de lieduri romîneşti şi sovietice al cîntăreţilor este sărac, iar cel al compozitorilor din ţările de democraţie populară lipseşte aproape cu desăvîrşire. In afară de soprana Magda Ianculescu, care a cîntat un cîntec popular maghiar, armonizat de Zoltan Kodaly, nu a figurat pînă acum nici o altă lucrare a vreunui compozitor din ţările prietene. Dintre cîntăreţii care au avut grijă să introducă în program lieduri romîneşti, menţionăm de asemenea pe Cella Cincu-Filimon, Magda Zaharini, Elisabeta Neculce-Carţiş şi Judith Lazarovici.

In legătură cu interpretarea, trebuie spus că nu toţi cîntăreţii se îngrijesc de strînsa legătură care trebuie să existe între text şi muzică. Aci, intervin şi traducerile slabe, care nu urmăresc îndeaproape sensul frazelor muzicale, care impun respiraţii acolo unde fraza muzicală cere continuarea, care nu redau întocmai sensul textului literar original. Dar contribuie în mare măsură practica veche a cîntăreţilor de a se îngriji în primul rînd de anumite efecte sonore, de acute etc., în dauna grijii pentru fraza muzicală. Dacă mai adăugăm la aceasta dicţiunea imperfectă, găsim astfel explicaţia producţiilor insuficiente, chiar la elemente valoroase cum e mezzosoprana Micaela Botez.

Credem că este bună iniţiativa Filarmonicii de a intercala în seria de elemente tinere, începătoare în materie de muzică de cameră, şi unele elemente solistice sau formaţii care lucrează mai de mult în acest domeniu. Astfel, soprana Magda Zaharini a oferit un recital de lieduri cu un program bine alcătuit, bine studiat, — arătînd o cunoaştere a genului, — pe care însă l-a interpretat fără căldură, nereuşind să emoţioneze. Cvintetul de suflători, al-

căutat din elemente ale orchestrei simfonice a Filarmonicii, a prezentat un Cvintet de Haydn și un Dans rustic pentru cvartet de suflători de Emilio Provinciali. Formația se prezintă închegată, cîntă cu îngrijire, avînd în mare măsură grija scoaterii în evidență a instrumentului solist. Totuși, sonoritatea ansamblului a fost acoperită adesea de fagot, iar acordajul instrumentelor nu a fost întotdeauna perfect.

In privința Cvartetului Tineretului, care a apărut la concertul de deschidere, s-a prezentat bine pus la punct din punct de vedere tehnic și artistic; în plus se cuvine să remarcăm elanul cu care acest mănunchi de tineri artiști atacă aproape toate noile lucrări ale compozitorilor noștri, acest lucru fiind un exemplu demn de a fi urmat de celelalte formații de muzică de cameră, precum și de majoritatea soliștilor noștri.

Pianista Simona Faru, harpista Nina Mastero, violoniștii George Hamza și Adrian Semo, precum și violista Andela Veisova-Costea, au prezentat programe bine alcătuite, bine puse la punct, — avînd calități solistice care ne fac să întrevedem posibilități largi de dezvoltare a talentului lor.

Această acțiune de înființare a scenei tineretului, acțiune care a provocat un interes atît de viu din partea tinerilor soliști și a publicului nostru, merită să trezească un interes mai susținut din partea Ministerului Culturii și a Conducerii Filarmonicii, pentru ridicarea nivelului acestor concerte și pentru rezolvarea deficiențelor arătate în prezentul articol.

Acordînd un sprijin larg pentru dezvoltarea muzicii de cameră în rîndul tineretului, vom reuși să facem un mare pas înainte pe drumul ridicării nivelului nostru cultural, pe drumul înfloririi artei noastre, pusă în slujba întregului popor.

Două concerte de muzică preclasică

In cadrul concertelor de muzică de cameră date de Filarmonica de Stat au fost și două audiții de muzică preclasică din veacurile al XVI-lea, al XVII-lea și al XVIII-lea, realizate cu unele instrumente de epocă: clavecinul, viola da gamba și flautul. Cu acest prilej au fost prezentate pe lîngă compozițiile unor mari maeștri ca Bach, Haendel, Lully, Rameau, Scarlatti — și cele ale unor vechi compozitori de valoare, mai puțin cunoscuți la noi, ca Leonardo Vinci (1690—1730) a cărui contribuție la dezvoltarea recitativului acompaniat este importantă, Domenico Gabrieli (1640—1690) violoncelist de mare talent, care a lăsat unele dintre cele dintîi piese scrise pentru acest instrument, Antonio Francesco Tenaglia, compozitor florentin vestit în istoria cantatei, care a dat genului o formă definitivă și atrăgătoare, precum și venețianul Antonio Lotti (1667—1740) una dintre cele mai de seamă personalități muzicale ale vremii sale, cunoscut pentru măiestria cu care, folosind cuceririle de pe tărîmul polifoniei din veacul al XVI-lea, a adăugat elemente armonice noi realizînd lucrări cu un conținut deosebit de expresiv.

Sînt compozitori de seamă care, la epoca în care au creat, au reprezentat drumul înfloritor al artei muzicale naționale.

Au fost prezentate de asemenea lucrările unor compozitori ca G. Ph. Teleman (1681—1767), muzician de fecunditate excepțională, înzestrat cu un puternic sentiment poetic și vădind adesea o genială inspirație, Hans Leo Hassler (1564—1612) ale cărui cîntece îl arată drept o puternică și originală personalitate și încă alții.

Lucrările — sonate, suite, trio-uri, arii pentru voce și clavecin, madrigale, etc. — au fost interpretate de Dumitru Pop (flaut), laureat al Concursului Internațional de la Praga și Berlin, George Iarosevici (viola da gamba) — ambii profesori la Conservatorul „Gh. Dima" din Cluj — Nicolae Rădulescu (clavecin), Elena Cernei, laureată a celui de al patrulea Festival mondial al tineretului, Emilia Petrescu-Cironeanu, laureata Concursului tinerilor soliști, Aurel Alexandrescu și Alexandru Voinescu, soliști ai Filarmonicii de Stat.

Interpreții au dat viață unor pagini de muzică veche cum sînt trio-urile de Telemann și Loeillet, reliefînd întreaga lor poezie, bogatul lor conținut de idei și sentimente. Toate lucrările au apărut melodioase — o melodică la baza căreia stau deseori dansurile de origine populară — și scrise cu o remarcabilă măiestrie polifonică. Dintre interpreți s-a distins flautistul Dumitru Pop, a cărui execuție a strălucit prin finețea emisiei, justețea tonului și căldura expresiei, precum și violoncelistul George Iarosevici care a cîntat la viola da gamba cu un ton curat, generos și pătrunzător.

Mezzo-soprana Elena Cernei a redat cu emoție aria „Clearco in Negroponte" de Domenico Gabrieli, prin mijlocirea vocii sale atît de bogat colorată și de caldă, cu deosebire în registrul grav, iar soprana Emilia Petrescu-Cironeanu, a interpretat arii și cîntece de Th. de Champagne, J. B. Lulli și J. Ph. Rameau cu o justă pătrundere a stilului respectiv.

Cvartetul vocal al Filarmonicii de Stat (Emilia Petrescu-Cironeanu, Elena Cernei, Aurel Alexandrescu și Alexandru Voinescu) s-a prezentat — spre deosebire de alte ocazii — mult mai bine închegat și mai omogen, comunicînd și dincolo de scenă frumusețea unor lucrări, ca madrigalul de Claude le Jeune și gingășia unor cîntece ca Villanella napolitana de B. Donatti ori „Fecioară, chipul tău" de Hassler. Pianistul Nicolae Rădulescu, vechi cunoscător al clavecinului și al muzicii epocii respective a avut tot timpul participarea discretă, nuanțată și sobră care se cerea.

La audiția unor asemenea concerte, ar fi fost de dorit să fie antrenate mase mai largi de ascultători, studenți ai conservatorului, elevi ai Școlii medii de muzică, artiști amatori, oameni ai muncii, ș. a.

J. V. P.

Prin sălile de concert

SALA ATENEULUI R.P.R.

4 februarie. — Recital de pian dat de Elvira Loebe. In program: Bach — Busoni: Toccata în do major; Brahms: Două Intermezzi; Schubert: Sonata în la major, op. 120; Edgar Cosma: Șase miniaturi; Martian Negrea: piesele „Seară în poartă" și „Fusul"; D. Kabalevski: Sonatina în do major, op. 13, nr. 1; Ravel: „Alborado del gracioso".

5 și 6 februarie. — Concert dat de orchestra simfonică a Filarmonicii de Stat. Dirijor: George Georgescu. In program: Haciaturian: Concert pentru vioară și orchestră, solist Ion Voicu; Theodor Rogalski: Trei dansuri românești; Richard Strauss: Poemul simfonic „Moarte și transfigurație".

11 februarie. — Recital de violoncel dat de Vladimir Orlov, la pian: Dagobert Buchholz. In program: Boccherini: Adagio și Allegro în la major; Beethoven: Șapte variațiuni pe o temă din opera „Flautul fermecat" de Mozart; Prokofiev: Sonata op. 119; Weber — Piatigorski: Sonata în la major; Paderevski — Cassado: Menuet; V. S. Jianu: Bourée și Sarabandă; Debussy: Visare; Haciaturian-Orlov: Dansul săbiilor.

12 și 13 februarie. — Concert dat de orchestra simfonică a Filarmonicii de Stat. Dirijor: Mircea Basarab. In program: Benedetto — Marcello — Bonelli: Concerto grosso op. 1, nr. 4, în fa major; Bach: Concert pentru pian și orchestră în fa minor; G. Fauré: Balada pentru pian și orchestră, solist Corneliu Gheorghiu; Al. Pașcanu: Poemul Carpaților (prima audiție).

17 februarie. — Recital de pian dat de Alexandru Demetriad. In program: Cezar Franck: Preludiu, Coral și Fugă; Chopin: Sonata op. 58 în si minor; Eugen Radovici: Patru Preludii — Fantezii; Rakov: Preludiu și Giga din „Suita Clasică"; Ravel: Ondine; Debussy: Omagiu lui Rameau și Insula veselă.

19 și 20 februarie. — Concert dat de orchestra simfonică a Filarmonicii de Stat. Dirijor: Constantin Bugeanu. In prognam: Tudor Jarda: Simfonia I-a (prima audiție); Eduard Lalo: Simfonia spaniolă pentru vioară și orchestră, solistă Gaby Grubea; Paul Dukas: Ucenicul vrăjitor.

SALA DALLES

2 februarie. — Concert de muzică de cameră dat de „Cvartetul Tineretului" compus din: Lucian Savin și Mendi Rosenblum — vioară, Wilhelm Berger — violă și Alfons Capitanovici — violoncel. In program: Haydn: Cvartet în do major op. 33 (Cvartetul Păsărelelor); D. Bughici: Cvartet de coarde în re minor.

Cvartetul Filarmonicii de Stat, compus din soprana Emilia Petrescu-Cironeanu, mezzo-soprana Elena Cernei, tenorul Aurel Alexandrescu și baritonul Alexandru Voinescu, a executat un program cu lucrări de Mozart, Brahms, Tiberiu Brediceanu și Luciliu Oltеanu; la pian: Nicolae Rădulescu.

9 februarie. — Recital de flaut dat de Alexandru Nicolae, la pian: Dagobert Buchholz. In program: Johann Joachim Quantz, Bach, Boccherini, Mozart, Godard, Wieniavski, Prokofiev, George Enescu, Tiberiu Brediceanu, V. S. Jianu.

Concert dat de „Cvartetul Radio" compus din: Gaby Grubea și Isidor Wexler — vioară, Marcel Gross — violă și Ion Fotino — violoncel. In program: Dvorak: Cvartet op. 106 în sol major.

12 februarie. — Concert — lecție cu subiectul „Muzica și poezia" (continuare). Conferențiar: Marcel Breslașu.

16 februarie. — Concert de muzică din secolele al XVI-lea, al XVII-lea și al XVIII-lea. In program: Jean B. Loeillet: Trio pentru flaut, viola da gamba și clavecin; Leonardo Vinci: Sonata pentru flaut și clavecin; Domenico Gabrieli: Aria din Opera „Clearco în Negroponte"; Anonim: Arie din colecția Parma 1688, pentru alto, viola da gamba și clavecin; Caix d'Hervelois: Suita în la major pentru viola da gamba și clavecin; Haendel: Arietta din opera „Floridante"; Arioso din opera „Scipione" pentru alto și clavecin; Bach: Arioso pentru viola da gamba și clavecin; Fr. Philidor: „Lăcusta", pentru viola da gamba și clavecin; A. Fr. Tenaglia: Aria; Telemann: Trio în la minor pentru flaut, viola da gamba și clavecin. Au interpretat: mezzo-soprana Elena Cernei, George Iarosevici — viola da gamba, Dumitru Pop — flaut și Nicolae Rădulescu — clavecin.

18 februarie. — Concert de muzică din secolele al XVI-lea, al XVII-lea și al XVIII-lea. In program: Antonio Lotti, Al. Scarlatti, Th. de Champagne, T. Abel, J. S. Loeillet, Claude Le Jeune, H. I. Hassler, B. Donati. Au interpretat: George Iarosevici la viola da gamba, Dumitru Pop la flaut, Nicolae Rădulescu la clavecin și Cvartetul vocal al Filarmonicii de Stat compus din: soprana Emilia Petrescu-Cironeanu, mezzo-soprana Elena Cernei, tenorul Aurel Alexandrescu și baritonul Alexandru Voinescu.

19 februarie. — Concert-lecție cu subiectul „Muzica instrumentală pînă în secolul al XVIII-lea". Conferențiar: Gabriela Deleanu.

23 februarie. — Concert Rahmaninov. In program: Barcarola și Rapsodia rusă pentru două piane, interpretate de Josef Prunner și Virgil Gheorghiu; Cinci lieduri interpretate de basul Nicolae Secăreanu, la pian Nicolae Rădulescu; Trio elegiac op. 9, interpretat de Angela Stancu și Anton Adrian Sarvaș la vioară și Alfons Capitanovici la violoncel.

25 februarie. — Concert de Trio dat de Marcel Gross — violă, Geo Hallember — pian și Ștefan Chiroiu — clarinet. In program: Mozart: Trio în mi bemol major; Alfred Uhl: Concertino. Recital de lieduri dat de soprana Sylvia Feller, la pian Dagobert Buchholz. In program: Ceaikovski, Prokofiev, Rakov și Josef Marx.

26 februarie. — Concert-lecție cu subiectul: „Mari opere literare oglindite în muzică". Conferențiar: Radu Negreanu.

SALA STUDIO A FILARMONICII DE STAT

1 februarie. — Recital de vioară dat de Adrian Semo, la pian Virgil Gheorghiu. In program: Corelli: La Folia; Beethoven: Romanța în fa major; L. Feldman: Suita a II-a; Dvorak: Dans slav; Sarasate: Arii lăutărești; Bach: Gavota.

Recital de lieduri dat de Micaela Botez, mezzo-soprană, la pian: Nicolae Rădulescu. In program: Benedetto-Marcello, Paisiello, Beethoven, Schumann, Brahms, Grieg, Rahmaninov, Svetlanov, Hilda Jerea și Mansi Barberis.

8 februarie. — Recital de harpă dat de Nina Mastero. In program: Corelli, Rameau, Haendel, Țezar Kiui, Ippolitov-Ivanov, Tournier, Ferencz Farkaș, Tiberiu Brediceanu.

Recital de lieduri dat de Athena Florescu. La pian: Josef Prunner. In program: Mozart, Brahms, Grieg, Rahmaninov, Țezar Kiui, Doluhanian, Chausson, C. Silvestri și D. D. Botez.

15 februarie. — Concert de cvintet de suflători dat de Filip Pitaru-Bulimar — flaut, Ion Danie — oboi, Dumitru Ungureanu — clarinet, Dimitrie Alecsandrescu — fagot și Samuel Pincu — corn. In program: Emilio Provinciali și Haydn.

Recital de lieduri dat de soprana Iudith Lazarovici, la pian: Helmuth Plattner. In program: Mozart, Schubert, Brahms, R. Strauss, Rahmaninov, Ceaikovski, Leon Klepper, Haciaturian, Paul Jelescu, Radu Drăgan, Hilda Jerea și Mansi Barberis.

CALENDAR MUZICAL

1 aprilie

1905 — a murit compozitorul romîn Ioan Ivanovici.

12 aprilie

1880 — a murit la Moscova compozitorul polonez Henry Wieniavski.

14 aprilie

1915 — a murit la Moscova compozitorul Alexandr Nicolaevici Skriabin.

24 aprilie

1900 — s-a născut la Iași compozitorul romîn Leon Klepper.

Impresii din Franţa

de SERGIU COMISSIONA

La începutul acestui an a plecat în Franţa un ansamblu romînesc de dansuri pentru a da un şir de spectacole pe scenele pariziene.

Au plecat la Paris o formaţie de dansuri condusă de Petre Bodeuţ, o orchestră populară în frunte cu dirijorul Ionel Budişteanu, mai mulţi solişti vocali — N. Rafael, N. Herlea, Aurelia Fătu ş. a.

Din acest ansamblu a făcut parte şi o orchestră de acompaniament.

Plecam cu un program bogat, conceput în vederea înfăţişării unei imagini cît mai complete asupra jocurilor noastre populare. In program figurau dansuri din toate regiunile ţării, din Moldova, din Făgăraş, din Munţii Apuseni şi Banat, din Oaş şi Regiunea Autonomă Maghiară. Muzica pentru spectacol aparţinea compozitorilor Mihail Jora, Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu, Constantin Bugeanu, Mircea Chiriac, Florin Comişel, Eugen Teger, Aurel Giroveanu, Simion Niculescu.

Plecam în număr impunător, mîndri că reprezentăm în faţa unui public dintre cele mai exigente din lumea capitalistă — publicul parizian — arta ţării noastre.

★

Am sosit la Paris la 10 ianuarie, dimineaţa. In gară ne aşteptau reprezentanţi ai asociaţiei Franţa-Romînia, reprezentanţi ai Agenţiei literare şi artistice pariziene, în frunte cu directorul ei Georges Soria, tineri francezi care participaseră la Festivalul mondial de la Bucureşti precum şi numeroşi oameni ai muncii din Paris. Era un prim contact cu poporul Parisului, în care am găsit de-a lungul şederii noastre un călduros prieten ce ne-a înconjurat cu dragostea sa. Cînd huliganii fără de patrie au căutat să facă provocări împotriva noastră, poporul Parisului a dat replica cuvenită mercenarilor fascişti.

Pentru poporul Parisului zilele în care am sosit noi erau grele. Inundaţiile, această calamitate care se abătuse asupra sa, provocaseră mari pagube. Zi de zi apele creşteau. Chiar şi centrul Parisului, unde se luaseră măsuri de siguranţă, era ameninţat. Tocmai puţinul avut al populaţiei din cartierele mărginaşe a căzut pradă valurilor pustiitoare. Evident că în aceste condiţii situaţia populaţiei muncitoare din Paris se înrăutăţise.

Costul vieţii este în continuă creştere (biletele la spectacole — de pildă — sînt atît de scumpe încît teatrele găsesc cu greu public care să le umple sălile). Cu toate acestea, viaţa Parisului pulsează mai departe cu contrastele ei mari dintre două lumi: lumea luxului, risipei şi huzurului şi lumea muncii. Creşte din ce în ce înfruntarea dintre poporul francez şi mai marii ţării. In centrul preocupărilor politice stă lupta împotriva politicii de trădare naţională a celor care vor să reînvie militarismul german.

Cam aceasta era caracteristica momentului în care am sosit la Paris... Neprielnică vreme pentru a da spectacole!... Dar sosirea unui ansamblu din ţara noastră nu putea totuşi să nu trezească interesul presei, al prietenilor ţării noastre, al iubitorilor de artă. Şi într-adevăr, ziarele anunţau începerea spectacolelor noastre şi la conferinţa de presă organizată chiar în ziua cînd am sosit la Paris, au venit vreo 100—150 de gazetari reprezentînd mai toate ziarele pariziene. Curiozitatea gazetarilor din lumea capitalistă este îndeobşte cunoscută. Intrebările oamenilor de presă parizieni curgeau într-un tempo de allegro vivace, dovedind marea curiozitate stîrnită de vizita noastră în Franţa, de arta ţării noastre democrat-populare. Numeroase întrebări priveau istoricul ansamblului, condiţiile materiale care i se asigură, felul în care sînt depistaţi, angajaţi şi îndrumaţi membrii săi, ş. a. Altele se refereau la felul cum este privită muzica franceză mai veche şi mai nouă în R.P.R., etc.

Ne-am dat întîlnire cu gazetarii pentru a doua seară, cînd avea loc „la générale", adică premiera de gală. Aceasta s-a desfăşurat în faţa unei săli pline de oameni de artă, ziarişti, invitaţi, iubitori de artă din toate păturile sociale, ş.a.m.d. Un public în general foarte exigent.

Cîteva amănunte despre sală... In centrul Parisului, pe avenue Wagram, una din arterele care pleacă din piaţa „Etoile" unde se află Arcul de Triumf, sala Empire este în multe privinţi tipică. Foarte frumoasă, cu foaieuri spaţioase în care publicului (putînd ajunge la 2.000 oameni) îi este asigurat un confort ultra modern, sala este concepută în mod vădit pentru a fi cît mai comodă şi deci şi atrăgătoare pentru *spectatori*. Nu acelaşi lucru se poate spune despre condiţiile create *artiştilor* în „Théâtre de l'Empire". Fosa de orchestră e mică, cabinele sînt puţine (dansatorii noştri se îmbrăcau pe scenă), o totală lipsă de comoditate în culise — trăsături, care, în opoziţie cu cele de mai sus, ne îndreptăţesc să socotim sala tipică pentru o concepţie care priveşte arta în lumina comercialului. Fuseserăm preveniţi că obiceiul din partea locului este ca o bună parte din public să plece la pauză pentru a nu pierde metropolitanul („Mètro"). Mare ne-a fost mîndria şi bucuria, cînd am văzut că, după pauză, sala era tot atît de plină ca la

început și succesul mergea crescînd. (De altfel aceasta a fost caracteristica turneului). In ultima săptămînă biletele se vindeau cu cîteva zile înainte de spectacol și jucam cu casa închisă.

La sfîrșit, cînd intonam „Marseilleza" ovațiile nu mai conteneau. Simțeam că într-adevăr, prin întreg spectacolul, contribuiam la sudarea prieteniei dintre poporul francez și poporul nostru.

Am avut numeroase dovezi ale prețuirii de care s-a bucurat arta noastră populară la Paris. Revista „Muzica" a mai publicat extrase din cronicile apărute în presă așa că nu voi mai zăbovi asupra acestui aspect.

In cadrul unei emisiuni, televiziunea franceză a prezentat abonaților ei dansuri de-ale noastre ca Făgărașul (aranjament muzical de Traian Lăscuț Făgărășanu) și suita din Munții Apuseni (muzică de Mircea Chiriac). De asemenea orchestra populară a cîntat la Radio și a făcut o serie de imprimări pe discuri de lungă durată.

★

Cele mai calde dovezi ale prețuirii artei noastre ni le-a dat poporul francez. După spectacol veneau la noi oameni simpli și, cu o vădită mîhnire în glas, ne spuneau : *„Și noi avem un folclor. E foarte frumos, dar n-avem condiții pentru a-l populariza. Am vrea și noi să avem un ansamblu ca al dv., dar la noi, cei în drept, sînt prea puțin interesați în asemenea probleme".* Făcîndu-se ecoul acestor gînduri ale publicului din rîndurile oamenilor muncii, patrioți francezi, „Humanité" scria :

„Vom regreta o dată mai mult carența autorităților noastre publice care lipsesc Franța de un ansamblu național de artă populară, în stare să joace același rol ca cele din U.R.S.S. și republicile populare."

Folclorul francez, în ciuda greutăților, trăiește însă. Intr-o zi, am asistat la un spectacol prezentat în cinstea noastră în sala „Empire" de cîteva grupuri de artiști amatori veniți din toate colțurile Franței. Atît instrumentele specifice ca „viela" și „cornemuza", cît și costumele bretone, corsicane, catalane sau cele din Bérry, ne-au impresionat foarte plăcut. Numerele din program ne-au dat prilejul să cunoaștem bogăția artei populare franceze.

Am avut ocazia să stăm de vorbă cu membrii ansamblului basc de cîntece și dansuri „Etorki". Este demn de remarcat faptul că acest ansamblu, care are ca principal scop valorificarea artei populare din Țara Bascilor, din cauza lipsei de posibilități materiale și de sprijin din partea autorităților are ca acompaniament un singur instrumentist. El cîntă cu mîna stîngă la fluier iar cu dreapta bate ritmul cu un bețișor în lemnul scaunului pe care stă. Ansamblul este alcătuit din 21 de oameni care sînt și cîntăreți și dansatori. Insuși dirijorul dansează și este directorul, impresarul și administratorul formației. Costumele sînt autentice, proprietatea lor, și, evident, cînd se strică sau se uzează, ei le pot înlocui cu greu. Membrii ansamblului au venit la noi la hotel și ne-au prezentat un mic program artistic. Deosebit de impresionant a fost cîntecul „Clopotele" executat pe 11 voci, cu strigături tipic bască ale femeilor.

Se duce cu ei o politică de deznaționalizare. Astfel a fost scoasă predarea graiului basc din școlile lor. Mîndri de tradițiile lor, membrii ansamblului ne-au vorbit de lupta pe care o duc pentru menținerea vie a graiului și culturii lor.

Am primit și alte vizite de prieteni la hotel. Au venit delegații ale muncitorilor feroviari francezi, din partea unei policlinici muncitorești dintr-o suburbie pariziană, ș. a. Ne-au vizitat artiști de seamă ca Yves Montand și soția sa, artista de cinematograf Simone Signoret. Ei ne-au exprimat dorința de a veni în țara noastră și ne-au vorbit de piedicile puse în calea acestor dorințe de autoritățile franceze. Yves Montand, care este și actor de cinema, ne-a vorbit de greutățile mari prin care trece industria de filme franceze în urma avalanșei de filme americane care invadează cinematografele din Franța pe baza tratatelor înrobitoare Blum-Byrnes.

Tot despre greutățile cinematografiei franceze ne-a vorbit și vestitul mim Marcel Marceau cînd ne-a prezentat filmele sale „Mantaua" (după Gogol) și „Bip".

O impresie profundă ne-a făcut-o filmul „Le rouge et le noir" (după romanul „Roșu și negru" de Stendhal) de Claude Autant-Lara. Filmul, al cărui rol principal îl deține Gérard Philippe, este o puternică critică a clericalismului și a castei militare a nobilimii. Claude Autant-Lara ne-a arătat că multe scene anticlericale au fost tăiate de cenzură și că, din motive comerciale, întreprinzătorii filmului au cerut să lărgească spațiul acordat în film scenelor de dragoste, etc.

★

La rîndul nostru am făcut o serie de vizite. Cea mai impresionantă a fost vizita la maestrul George Enescu.

In cursul șederii noastre la Paris am fost primiți — violoncelistul Serafim Antropov și cu mine — de maestrul George Enescu. Maestrul pare îmbătrînit, poate, în ceea ce privește aspectul fizic. Este cărunt, mai slab. Dar ochii săi pătrunzători și-au păstrat acel fluid magnetic, acea căutătură directă, cunoscută de noi de ațevea. Spiritual, făcînd necontenit glume, maestrul duce însă o luptă grea împotriva bolii care l-a ținuit la pat.

Emoționați cu toții, i-am adresat maestrului salutul muzicienilor și tuturor iubitorilor de muzică din Patria noastră, salutul poporului nostru. Și am început convorbirea sorbind fiecare cuvînt pe care-l spunea, căutînd să găsesc mijloace de a ține minte fiecare nuanță a vor-

belor maestrului. Interesîndu-se îndeaproape de viaţa muzicală de la noi, ne-a pus o serie de întrebări căutînd să afle cît mai multe în cele douăzeci de minute cît am stat la dînsul.

Ne-a întrebat de starea sănătăţii şi de ultimele creaţii al maestrului Mihail Jora, cerîndu-ne amănunte despre baletul „Cînd strugurii se coc". Am stat mai mult de vorbă despre Paul Constantinescu. Făcînd o înaltă apreciere a talentului acestui compozitor, maestrul ne-a cerut date despre ultimele sale lucrări — concertul pentru pian, dansurile simfonice, rapsodiile etc. ca şi despre altele mai vechi. Maestrul Enescu ne-a întrebat mult de activitatea unor muzicieni de la noi ca Florica Musicescu, Ion Dumitrescu, Mihai Andricu, Constantin Silvestri ş. a. Referindu-se la muzicienii din ţară, maestrul ne-a spus: *„Să compună! Să compună cît mai mult! Compoziţiile sînt cele care rămîn după moarte; ele te continuă!"*

Maestrul Enescu s-a interesat ce lucrări de operă s-au mai scris în ultimul timp. Ne-a spus că cunoaşte „Noaptea furtunoasă" a lui Paul Constantinescu şi a fost viu interesat de munca acestui compozitor asupra operei „Pană Lesnea-Rusalim" (Haiducii) şi a compozitorului Gheorghe Dumitrescu la opera „Ion Vodă cel Cumplit". Cu acest prilej s-a vădit o dată mai mult cunoscuta modestie a maestrului. Arătîndu-i că toţi compozitorii din ţara noastră învaţă din geniul său, maestrul ne-a răspuns:

„Nu sînt un geniu, sînt un modest muncitor conştiincios!"

Cînd Serafim Antropov a mărturisit emoţia extraordinară resimţită la audierea Partitelor de Bach în interpretarea pe discuri a maestrului şi şi-a exprimat convingerea că în aceste imprimări se află o mare şcoală a muzicii lui Bach, maestrul ne-a răspuns: *„Nu de la mine se învaţă cum se cîntă Bach! De la Casals!"* [1]). Şi cînd Serafim Antropov a arătat că are impresia că această interpretare o întrece pe aceea a marelui violoncelist spaniol, maestrul a spus cu sinceră uimire: *„Oare credeţi că este posibil?"*

Vorbind despre muzica modernistă, despre atonalism, etc. maestrul ne-a spus: *„Nu este muzică! Se poate vorbi de tehnicitate înaltă, de coloristică orchestrală, dar nu de m u z i c ă!"* şi, după o clipă de gîndire: *„Muzica trebuie să pornească de la inimă şi să se adreseze inimii. S-ar putea să vină şi de aiurea, dar nu poate să se ducă aiurea! Să nu uităm că scopul artei este: „către mai bine"!"*

Cînd a venit vorba de talent, maestrul ne-a spus: *„In muzică este desigur nevoie de talent. Cam 30%; restul de 70% este muncă. Trebuie să ajungem să fim conştienţi de faptul că munca este un lucru dintre cele mai importante, trebuie să devenim conştienţi că munca este o fericire."*

Maestrul ne-a spus în încheiere: *„Sper că, după ce în curînd voi fi scăpat de contractul semnat cu ani în urmă cu o casă de editură de aici care mă împiedică să tipăresc lucrările mele în ţară, îmi voi putea vedea operele editate în patrie. Mă gîndesc tot timpul la ţară, sînt cu tot sufletul, în fiecare clipă, alături de poporul nostru. După ce mă voi face bine, am o singură dorinţă — să viu în ţară. Pînă atunci vă rog să transmiteţi tuturor celor din ţară sănătate şi putere de muncă."*

Părăsindu-l pe maestrul Enescu eram emoţionaţi: purtam mesajul adresat ţării de către cel mai de seamă compozitor romîn, plecînd din camera sa mai bogaţi, parcă mai conştienţi de răspunderile noastre în domeniul artei.

★

In timpul şederii noastre la Paris am avut prilejul să ne ducem de cîteva ori la operă şi la concerte. Nu mă voi opri prea mult asupra spectacolelor umilitoare de „artă" americanizată. Aş vrea să dau un singur exemplu. Intr-un varieteu apărea un tenor, care în timp ce umbla pe scenă în mîini, cu picioarele în sus şi se contorsiona în fel şi chip, cînta diferite şlagăre decadente. In acelaşi timp doi pianişti, culcaţi pe burtă pe pian, „cîntau" pe clape într-un ritm isteric.

Aş vrea să vorbesc de spectacolele văzute pe scena operei franceze şi de concertele orchestrelor Conservatorului şi Lamoureux.

La „Théâtre Nationale de l'Opéra" am văzut două spectacole: „Faust" de Gounod şi „Oberon" de Weber.

Teatrul de Operă francez are vechi tradiţii. Prima „Academie regală de muzică" a fost inaugurată la Paris în 1671, cu o tragedie în versuri şi muzică, „Pomone". De atunci şi pînă acum, istoria operii franceze a fost bogată în evenimente. Opera din Paris a fost teatrul faimoasei dispute dintre adepţii lui Gluck şi cei ai lui Lulli. La Opera din Paris au avut loc premierele mondiale ale unor creaţii de seamă ale literaturii universale.

In „Faust" de Gounod (care a ajuns la aproape 2400 reprezentaţii) apăreau artişti de valoare ca Jeanne Segala, Georges Nore, Rafaela Arié, Robert Massard, ş. a. Dirijor era Robert Blot. Interpretarea pe care o dau artiştii de la Operă creaţiei lui Gounod este străină de excese de nuanţări şi de frazări arbitrare, de folosirea abuzivă a portamentelor, este într-un autentic stil francez. Totul este foarte simplu, clar, dinamic şi lipsit de orice element greoi.

Noua montare a operei „Oberon" de Weber este relativ recentă şi este un evident succes.

---

1) La rîndul său Casals îl preţuieşte în mod deosebit pe maestrul Enescu. Prezintă interes în acest sens următoarele cuvinte ale sale:
„O jumătate de veac de prietenie mă leagă de dînsul. Enescu mi-a inspirat întotdeauna o tandră afecţiune şi-l aşez, — fără nici o ezitare — în absolut primul rînd (au tout premier rang) al compozitorilor din vremea noastră".

Conducerea muzicală îi aparţine dirijorului André Cluytens şi regia lui Maurice Lehmann. Din distribuţie fac parte Constantina Araujo, Georges Nore, Raphael Romagnoni, Pierre Germain, Denise Dewal, ş. a.

André Cluytens dirijează cu o măiestrie remarcabilă. El cunoaşte fiecare replică, fiecare cuvînt şi este legat de scenă. Soliştii şi orchestra îl urmează cu precizie, astfel încît concepţia sa muzicală înaltă este realizată în chip desăvîrşit.

Un singur lucru m-a mirat la Opera din Paris. Te poţi întreba de ce mai dăinuie obiceiul ca acţiunea scenică să fie întreruptă prin venirea cîntăreţilor la rampă în vederea executării principalelor arii. Acest lucru dizonează cu veridicitatea restului spectacolului.

Pe André Cluytens l-am văzut dirijînd şi orchestra Conservatorului din Paris. In program figurau numai lucrări de compozitori francezi: „Concerto dans le goût théâtral" de Couperin, Concertul pentru pian de Yves Nat (la pian, compozitorul), poemul simfonic, „Kaa" de André Bloch, Variaţiunile simfonice de César Franck (la pian, Y. Nat) şi a doua suită „Daphnis şi Chloe" de Maurice Ravel.

M-a impresionat mult patriotismul celor mai de seamă dirijori francezi care înscriu la loc de cinste în programele lor muzica naţională, contribuind prin aceasta la apărarea tezaurului culturii franceze împotriva valului de cosmopolitism din ţara lor.

Am asistat şi la un concert de muzică rusă a orchestrei Lamoureux. Dirijor era Jean Martinon. Creaţia compozitorilor ruşi şi sovietici este deosebit de îndrăgită de muzicienii francezi. Este cunoscută admiraţia lui Debussy şi Ravel pentru Musorgski, de pildă. In programele concertelor figurează foarte des muzica de Prokofiev, Şostakovici, Haciaturian şi Kabalevski. Am aflat de impresia profundă lăsată de audierea simfoniei a X-a de Şostakovici. Mulţi muzicieni consideră această simfonie un eveniment de importanţă mondială. La concertul din marea sală Pleyel orchestra Lamoureux a interpretat, fără pauză, „O noapte pe Muntele Pleşuv" de Musorgski, Concertul nr. 5 pentru pian şi orchestră de S. Prokofiev (la pian, Jacqueline Eymar), Pasărea de foc de Stravinski şi Tablourile dintr-o expoziţie de Musorgski-Ravel.

De asemenea am văzut înscrisă pe un program prima audiţie a simfoniei de cameră de George Enescu, cea mai recentă lucrare a maestrului.

Am fost mirat de orele ciudate la care au loc concertele — orele 4-5-6 după-amiază. Mi s-a explicat că cei mai mulţi dintre instrumentişti cîntă seara în baruri, varieteuri, pentru a-şi împlini bugetul. Sălile de concerte şi spectacole erau pe jumătate goale; din cauza preţurilor foarte ridicate ale biletelor artiştii joacă fără public iar spectatorii sînt împiedicaţi să admire talentul actorilor pe care-i iubesc. De asemenea mi s-a părut dureros să vedem săli fără tineret. Mi s-a explicat că în general tinerii care ar dori să asculte muzica nu au mijloace iar cei care au mijloace sînt mai preocupaţi de muzica de jazz şi de varieteu.

Cu atît mai mult ne-am bucurat să vedem că adevăraţii artişti ai Franţei luptă împotriva introducerii modului de viaţă „american" pe marile scene ale Parisului. Nu încape îndoială că eforturile, lupta acestor artişti pentru afirmarea culturii naţionale franceze va fi încununată de succes.

★

Despre măreţia tradiţiilor culturale naţionale ale Franţei ne-am dat seama o dată mai mult vizitînd Parisul, cutreerînd bulevardele sale largi, minunatele sale muzee şi monumente de artă.

Am făcut o scurtă vizită la muzeul Louvre. „Făcut o scurtă vizită" este expresia potrivită. Am văzut numai cîteva din nenumăratele săli cu comori artistice de nepreţuit. Am văzut nenumărate capodopere ale artei clasice franceze şi universale. Am fost la catedrala Notre Dame (care a suferit de pe urma războiului), la Domul Invalizilor, şi am văzut alte numeroase monumente de artă de valoare istorică. Vizitînd „Palais de Vérsailles" ridicat cu cîteva veacuri în urmă — în vremea lui Ludovic al XIV-lea — de pricepuţii meşteri francezi, am putut admira grădinile sale nenumărate, admirabilele sale sculpturi şi aurării precum şi sălile istorice, ca aceea „a oglinzilor".

Toate acestea vorbeau de forţa şi trăinicia tradiţiilor culturii şi artei franceze. Toate acestea ne umpleau de credinţa că niciodată cultura înaintată franceză nu va putea fi înăbuşită.

Această credinţă era întărită de contactul cu poporul francez, combatant şi patriot, ospitalier şi inimos.

Călătoria noastră la Paris ne-a permis să cunoaştem mai bine acest minunat popor, să strîngem legăturile de prietenie cu el. La rîndul său poporul Parisului a avut prilejul să cunoască şi să admire înflorirea culturii noastre populare în anii puterii democrat-populare.

Recenzie

„Sovetskaia Muzîka" nr. 1/1955

Apărut la puțină vreme după încheierea lucrărilor celui de-al doilea Congres Unional al Scriitorilor Sovietici, acest număr se deschide cu salutul adresat Congresului de Comitetul Central al Partidului Comunist al U.R.S.S. (publicat și în presa noastră).

La începutul lunii ianuarie eminentul compozitor sovietic Reinhold Moriței vici Glier a împlinit 80 de ani. Un articol zugrăvind drumul străbătut de R. M. Glier de-a lungul vieții sale, intitulat în mod semnificativ „Slujirea poporului — țelul vieții" e iscălit de A. Ikonnikov.

*In cadrul pregătirii viitoarei plenare a Conducerii Uniunii Compozitorilor din U.R.S.S. se publică un interesant material de discuție scris de P. Apostolov: „Problemele elementului poetic în simfonia sovietică" *)*

P. Apostolov este un cunoscut muzicolog caracterizat prin abordarea unor probleme esențiale puțin dezbătute în literatura muzicologică. Astfel sînt articolele sale despre realizarea imaginii eroului negativ în muzică, publicate în anul trecut în „Sovetskaia Muzîka".

La rubrica „Creația tinerilor", este publicat articolul unui student în anul III de la Conservatorul „P. I. Ceaikovski" din Moscova, R. Boiko, despre „Prieteni de peste hotare la Conservatorul din Moscova". R. Boiko se oprește asupra creației tinerilor U Țu-cian (din R. P. Chineză), Cesk Zadeia (R. P. Albania), Sin Do Son (R. P. D. Coreeană) și Miroslav Niziurskii (R. P. Polonă) cu care a fost coleg în clasa profesorului E. Messner. Autorul prezintă principalele lucrări ale acestor tineri compozitori și sfera preocupărilor lor creatoare.

Cunoscutul compozitor sovietic Otar Taktakișvili semnează la aceeași rubrică un articol despre „Noi lucrări ale tinerilor gruzini". In anii din urmă în Uniunea Compozitorilor din Gruzia au activat un grup de tineri compozitori ca: Țintadze, A. Zaverzașvili, A. Cimakadze, M. Davitașvili, O. Tevdoradze, O. Gordeli, B. Kvernadze și alții. Despre creația acestor compozitori, care îmbrățișează genuri diferite, de la muzica simfonică și de cameră la teatrul muzical, despre talentul, calitățile ca și slăbiciunile lor tratează articolul lui Taktakișvili.

„Gînduri și planuri" — acesta este titlul rubricii în care se publică scurte declarații despre proiectele pe anul 1955 ale unor muzicieni sovietici de frunte ca: I. Dzerjinski, A. Maciavariani, Kara Karaev, I. Sviridov, Boris Gmîria, Iurii Miliutin, E. Tikotki, E. Arro, Zara Doluhanova, Ghenadii Rojdestvenski și alții.

In numărul de față se publică în continuare fragmente din cartea inedită, „Intîlniri și gînduri" scrisă de Acad. Boris Asafiev în anul 1942 în Leningradul asediat. Mintea lui s-a îndreptat atunci către anii de tinerețe cînd a cunoscut personal mari oameni ai artei ruse ca: N. Rimski-Korsakov, I. Repin, V. V. Stasov, Fiodor Șaliapin, A. Liadov și alții. Despre întîlnirile sale cu acești creatori și interpreți povestește Asafiev în această lucrare.

Interesant este studiul lui Jean Cathala despre estetica lui Claude Debussy. Jean Cathala este un critic și ziarist francez cunoscut ca autor al cărții „Ei trădează pacea". Jean Cathala analizează în spirit critic concepțiile estetice expuse de Debussy în cunoscuta sa carte „Domnul Croche — antidiletant" despre muzica și adevărul vieții, muzica și tradițiile naționale, muzica și poporul.

Rubrica „Creația populară" cuprinde un bogat material memorialistic al lui P. Kazmin — unul din conducătorii corului popular rus de Stat „Piatnițki" — despre Mitrofan Efimovici Piatnițki, întemeietorul acestui renumit cor.

Despre problemele educației cîntăreților de operă scrie dirijorul A. Melik-Pașaiev iar E. Groșeva publică un studiu despre opereta „Iurii Rummu" a compozitorilor estonieni L. Normet și E. Arro. Opereta aceasta se întemeiază pe legendele care circulă în Estonia despre eroul popular din trecut Iurii Rummu, reprezentant al țărănimii, dușman al baronilor moșieri.

In numărul 1 din 1955 al revistei „Sovetskaia Muzîca" se publică două interesante discuții pe marginea unor spectacole de teatru muzical. Montarea la teatrul „K. Stanislavski și V. Nemirovici-Dancenko" din Moscova a operei „Vecerniile Siciliene" de Verdi, a stîrnit un articol critic al lui L. Solovțova (nr. 8 din 1954). critica se îndrepta mai ales asupra libretului nou al operei. In numărul de față se publică răspunsul lui S. Levik, (unul dintre cei care a contribuit la prelucrarea libretului) intitulat „Oare așa trebuie să criticăm"? precum și replica dată de L. Solovțova acestui articol al lui Levik. In nr. 11 din 1954 al revistei se publicase articolul lui Miliutin despre Teatrul de Operetă din Moscova în care acest cunoscut compozitor critica montarea și libretul operetei „Violeta din Montmartre". Lui Iurii Miliutin îi dă replica G. Iaron; totodată revista publică și răspunsul lui Miliutin la replica lui Iaron.

Sub titlul „Eminenți interpreți din trecut" revista „Sovetskaia Muzîka" nr. 1 din 1955 publică o prezentare a lui Enrico Caruso. Acest material, scris de Mihail Lvov, apare ca un răspuns la scrisorile unor cititori care ceruseră redacției să publice un studiu biografic despre marele cîntăreț italian.

Foarte bogată este și rubrica „Din sălile de concert", în ea apar cronici ale unor concerte date de pianiștii Lev Oborin, Leonid Ziuzin, violonistul Mihail Vaiman, cîntărețul S. Șaposnikov, muzicieni germani și finlandezi etc.

Rubrica „De peste hotare" cuprinde un studiu intitulat „Insemnări despre muzica slovacă", scris de compozitorul slovac Dezider Kardoș, laureat al Premiului de Stat al Republicii Cehoslovace, un material despre vizita compozitorului Glier în țara noastră (vezi „Muzica" nr. 1—2 din 1955), o revistă a presei muzicale japoneze și românești, precum și note și informații.

Rubrica „Insemnări notografice și bibliografice" cuprinde mai multe recenzii. Astfel sînt recenzate romanul lui B. Vadețki „Glinka", cartea „A. Spendiarov" de G. Tiganov și mai multe culegeri de lucrări muzicale.

Ca în fiecare număr, revista „Sovetskaia Muzica" nr. 1 din 1955 publică materiale de satiră și umor. Interesantă este și rubrica „Cronica". Găsim o amplă informație despre ședința secretariatului și comisiei de critică muzicală a Uniunii Compozitorilor Sovietici consacrată discuției publicației „Problemele muzicologiei" (primul volum). Discuția a durat două zile și s-a desfășurat în fața unui auditoriu numeros. In general concluziile trase în urma ședinței au fost foarte critice, fiind arătate îndeosebi slăbiciunile mari ale articolului „Insemnări despre caracterul popular al muzicii ruse sovietice" de T. Livanova. Au fost criticate și articolele lui N. Malișova, M. Tarakanov, V. Vanslov, G. Apresian. De asemenea apare o scurtă informație despre seara de muzică românească organizată de Uniunea Compozitorilor Sovietici la Casa Centrală a Compozitorilor. Compozitorul V. Vlasov a făcut o dare de seamă asupra călătoriei sale în Romînia. Violonista Galina Barinova, cîntărețul spaniol Fernando Cardona, soliștii Filarmonicii din Moscova Victoria Ivanova și Lidia Mezențeva precum și un grup de studenți romîni care studiază la Moscova și-au dat concursul.

In revistă se publică numeroase corespondențe din U.R.S.S.

Ca supliment la nr. 1 din 1955 al revistei apare o culegere de „Cîntece ale muzicienilor de la sate".

*) Articolul este reprodus în numărul de față al revistei noastre.

INTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ nr. 2, str. Brezoianu nr. 23-25 București — c. 2039

„M U Z I C A“
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI CULTURII
Redacţia şi Administraţia:
Bucureşti, Strada Iulius Fucik Nr. 6
Telefon: 1.33.61

Intreprinderea Poligrafică nr. 2. București, Str. Brezoianu, 23—25. — c. 2039

Prețul lei 2.50

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI CULTURII

1955

1

Muzica

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI CULTURII

Nr. 4 – Anul V
aprilie 1955

APARE LUNAR

LA A 85-a ANIVERSARE A NAŞTERII LUI V. I. LENIN

Să ne însuşim principiul leninist al reflectării adevărului vieţii în artă

de OVIDIU VARGA

Problema fundamentală a filozofiei şi esteticii cu privire la primordialitatea materiei sau a conştiinţei prezintă o latură importantă în lupta dintre materialism şi idealism şi anume aceea a cognoscibilităţii lumii obiective, a teoriei cunoaşterii, a gnoseologiei.

Idealismul, fie sub aspectul agnosticismului lui Hume fie sub acel al scepticismului kantian, neagă posibilitatea cunoaşterii de către om a lumii obiective şi a legilor ei, deoarece după părerea acestora raţiunea omenească este limitată, iar dincolo de limitele senzaţiilor nu am putea cunoaşte nimic. Idealismul agnostic se manifestă sub diverse forme.

In vreme ce Kant admite existenţa obiectivă a „lucrurilor în sine" dar neagă posibilitatea de a le cunoaşte, filozoful englez Hume şi alţii neagă în general orice existenţă obiectivă a lucrurilor deoarece nu se poate şti nimic cert despre ele.

In lucrările sale, şi în special în lucrarea „Ludwig Feuerbach şi sfîrşitul filozofiei clasice germane" Engels a criticat adînc atît primul cît şi cel de al doilea punct de vedere idealist.

★

Un caracter deosebit de reacţionar capătă filozofia idealistă în condiţiile imperialismului. In a doua jumătate a secolului al 19-lea şi la începutul secolului al 20-lea a apărut în Germania şi Austria un curent filozofic reacţionar idealist „empiriocriticismul" a cărui teorie a fost creată de către filozoful idealist german Avenarius şi fizicianul şi filozoful austriac Mach. Empiriocriticismul, admiţînd în întregime premiza fundamentală a idealismului subiectiv al lui Berkeley concepe experienţa ca un complex de trăiri şi senzaţii ale omului fără nici o legătură cu realitatea obiectivă. Dezvoltînd concepţia idealist-subiectivă asupra naturii, Avenarius şi Mach susţineau că obiectul (lumea) nu este posibil fără subiect (conştiinţa) că legile naturii nu există în mod obiectiv, că nu există deci un adevăr obiectiv.

In cartea sa „Materialism şi Empiriocriticism", Lenin îmbrăţişînd totalitatea problemelor filozofice marxiste, aduce o contribuţie istorică la dezvoltarea mai departe a materialismului dialectic.

Generalizînd tot ceea ce ştiinţa şi în special ştiinţele naturii au cucerit în decursul perioadei istorice de după moartea lui Engels, Lenin a apărat şi dezvoltat bazele teoretice ale marxismului şi a dezvăluit rădăcinile empiriocriticismului, a demascat această filozofie ca fiind idealism reacţionar şi clericalism ascuns, a nimicit şcolile machiste care au apărut în Rusia în perioada reacţiunii stolîpiniste.

★

Lenin critică agnosticismul lui Kant, fideismul machiştilor şi fundamentează teoria marxistă a cognoscibilităţii lumii şi a legilor ei, teoria adevărului obiectiv şi a practicii ca criteriu al adevărului. Lenin trage un hotar precis între agnosticism şi idealism pe de o parte şi materialism pe de altă parte, scoţînd la iveală opoziţia fundamentală dintre ele.

Vorbind despre cele două poziţii în filozofie, Lenin scria: *„Prima linie constă în faptul că simţurile noastre ne dau imagini juste ale lucrurilor, că noi cunoaştem aceste lucruri însăşi, că lumea exterioară acţionează asupra organelor noastre de simţ. Iată materialismul, cu care nu se declară de acord agnosticul nostru. Care e însă esenţa liniei acestuia? Aceea, că el nu păşeşte dincolo de senzaţii, că se opreşte dincoace de fenomene, refuzînd să vadă ceva „cert" dincolo de senzaţii".* (Lenin vol. 14, pag. 98).

Lenin a făcut o amplă expunere a teoriei marxiste a cunoaşterii, formulînd o serie de concluzii gnoseologice fundamentale cu privire la adevărul obiectiv, adevărul relativ şi absolut.

Problema adevărului obiectiv este una dintre cele mai importante probleme în jurul căreia s-a dus şi se duce şi astăzi o luptă îndîrjită între materialism şi idealism.

Negarea adevărului obiectiv serveşte idealiştilor de ieri şi de azi drept mijloc de luptă împotriva ştiinţei şi artei realiste şi cunoaşterii

științifice și artistice, drept mijloc de apărare a fideismului, a clericalismului, a artei pentru artă. După ei senzațiile, reprezentările, noțiunile sînt doar semne, simboluri, instrumente create de om în scopul „comodității" cunoașterii dar ele nu reflectă însăși lucrurile, obiectele și fenomenele obiective.

Lenin a demascat falsitatea și caracterul reacționar al teoriei machiste asupra adevărului, a arătat incompatibilitatea ei cu științele naturii.

„Negarea adevărului obiectiv, pe care o găsim la Bodganov — (machist rus n. n.) arată Lenin — *înseamnă agnosticism și subiectivism... Afirmația științelor naturii că pămîntul a existat înaintea omenirii este un adevăr obiectiv"* (Lenin vol. 14, pag. 114).

Știința și practica ne arată că fiecare adevăr științific care reflectă în mod just realitatea, verificată de practică, este un adevăr obiectiv. De pildă, teza legăturii indisolubile dintre materie și mișcare, este un adevăr obiectiv, întrucît în această teză este oglindit conținutul luat din însăși lumea obiectivă, independent de subiect.

Procesul de cunoaștere a lumii și a legilor ei are un caracter tot atît de infinit ca și dezvoltarea naturii și a societății.

In opoziție cu metafizica, care pornește de la premiza invariabilității cunoștințelor umane, considerînd orice adevăr ca un rezultat încheiat al cunoașterii, dat o dată pentru totdeauna, materialismul dialectic privește cunoașterea ca fiind un proces istoric de mișcare de la necunoaștere le cunoaștere. In virtutea acestui fapt, adevărurile cunoscute de știință într-o etapă istorică sau alta, nu pot fi considerate definitive, complete, ci sînt în mod necesar relative, adică adevăruri care trebuie să fie continuu dezvoltate, verificate și completate.

Subliniind caracterul relativ al adevărurilor științifice, materialismul dialectic consideră în același timp, că fiecare adevăr relativ reprezintă o treaptă în cunoașterea adevărului absolut. Totalitatea adevărurilor relative dau în dezvoltarea lor adevărul absolut.

O contribuție genială în elaborarea acestei probleme o are Lenin, care a demascat încercările machiștilor de a reduce recunoașterea adevărului relativ, la negarea lumii și a adevărului obiectiv, la negarea adevărului absolut. A recunoaște adevărul obiectiv, adică adevărul care există în afara conștiinței omului, înseamnă a recunoaște într-un mod sau altul adevărul absolut; numai că acest adevăr absolut este cunoscut parțial, în cursul dezvoltării progresive a cunoașterii umane. *„Prin natura ei* — spune Lenin — *gîndirea omenească e prin urmare în stare să ne dea și ne dă adevărul absolut, care se alcătuiește din suma adevărurilor relative. Fiecare treaptă a dezvoltării științei adaugă noi grăunțe la această sumă a adevărului absolut; limitele fiecărui postulat științific fiind însă relative și anume cînd lărgite, cînd îngustate de ulterioara sporire a cunoștințelor".*

In „Materialism și empiriocriticism" Lenin a supus unei critici profunde și nimicitoare, gnoseologia idealistă și a dezvoltat în mod creator sub toate aspectele, teoria marxistă a reflectării.

Vorbind despre idealismul lui Hegel, Marx constata că, spre deosebire de Hegel *„la mine, dimpotrivă, lumea ideilor nu este nimic altceva decît lumea materială transpusă și tradusă în capul omului".*

Lenin a arătat că la baza teoriei cunoașterii a materialismului dialectic se află recunoașterea lumii exterioare și a reflectării ei în conștiința omului. Senzațiile și noțiunile omului sînt copii ale lucrurilor și proceselor reale din natură.

Teoria marxist-leninistă a reflectării e confirmată prin marile descoperiri ale științei, printre care acele ale lui Secenov și Pavlov. Acești savanți ruși au descoperit mecanismul filozofic al proceselor psihice, au descoperit legile activității nervoase superioare și au dovedit că activitatea psihică e posibilă numai ca reflectare a lumii exterioare, ca rezultat al influenței exercitate de realitatea obiectivă asupra organelor senzoriale, asupra creierului omului.

Marxism-leninismul a elaborat problema felului în care se produce în mintea omului procesul reflectării realității obiective, ca un proces activ, care se dezvoltă dialectic și căruia îi sînt proprii contradicții interne.

Această problemă a felului în care se desfășoară procesul cunoașterii adevărului obiectiv are o uriașă însemnătate pentru orice domeniu al cunoașterii omenești, atît pentru științe cît și pentru arte.

★

Filozofia marxist-leninistă a învins caracterul limitat al empirismului (care punea pe primul plan rolul senzațiilor și nega rolul gîndirii abstracte în cunoaștere), al raționalismului (care atribuia rolul unic de cunoaștere activității rațiunii, ignorînd însemnătatea cunoașterii senzoriale) și al materialismului metafizic și a pus în centrul problemei cunoașterii, practica.

Marxism-leninismul a stabilit că cunoașterea nu este o reflectare „fotografică" lipsită de viață, a realității, ci un proces dialectic complex. Aplicînd dialectica materialistă la cunoaștere, marxismul a arătat că procesul cunoașterii are treptele sale de dezvoltare, trepte care sînt legate între ele și care decurg în mod necesar una din alta.

Lenin a formulat genial esența acestui proces, treptele lui, arătînd formele sub care se desfășoară reflectarea realității pe fiecare treaptă a procesului dialectic al cunoașterii adevărului obiectiv.

„De la contemplarea vie, la gîndirea abstractă și de la ea la practică, iată calea

dialectică a cunoașterii adevărului, a cunoașterii realității obiective" (Caiete filozofice, ed. rusă pag. 146—147).

Așadar, contemplarea vie, adică senzațiile, percepțiile, reprezentările, constituie prima treaptă — punctul de plecare al oricărei cunoașteri. Senzațiile sînt canalele prin care lumea exterioară acționează asupra conștiinței omului, prin intermediul organelor de simț (vizual, auditiv, olfactiv, etc.).

„*Altfel decît prin intermediul senzațiilor* — arată Lenin — *nu putem afla nimic despre nici un fel de forme ale substanței, despre nic un fel de forme ale mișcării*" (vol. 14, pag. 296). Senzațiile reflectă nemijlocit, direct realitatea, ele sînt imagini subiective ale realității obiective. Fiind forma cea mai elementară, cea mai simplă de reflectare a lumii materiale în conștiința noastră, senzațiile oferă material pentru forme mai complexe de reflectare a realității: pentru percepții, reprezentări, pentru diferite forme ale gîndirii, noțiuni, judecăți, raționamente.

Dar pe această primă treaptă cunoașterea dă mai ales imagini ale obiectelor individuale, dezvăluindu-le numai latura lor exterioară.

Senzațiile, percepțiile, reprezentările singure nu sînt capabile să reflecte legătura internă, esențială, dintre fenomene, să descopere legile lumii obiective. La aceasta se ajunge numai pe a doua treaptă a cunoașterii, cu ajutorul gîndirii abstracte. Generalizînd datele cunoașterii senzoriale, ale contemplării vii, pe treapta a doua a cunoașterii, gîndirea abstractă lasă la o parte tot ceea ce este neesențial, întîmplător în obiecte și fenomene și pătrunde în esența lor. Rezultatele abstractizării sînt rezumativ exprimate în noțiuni, categorii și legi create de cunoașterea științifică.

Contemplarea vie și gîndirea abstractă, primele două trepte ale procesului cunoașterii, se află într-o unitate, se transformă una într-alta, reprezintă trepte ale procesului dialectic unic de reflectare a realității. Baza întregului proces al cunoașterii și a fiecărei trepte a sa, criteriul suprem al adevărului cunoștințelor noastre este practica.

Verificarea practică a cunoștințelor este treapta superioară a procesului cunoașterii, a reflectării în mintea omului a legilor lumii obiective.

„*Căci omul trebuie să facă dovada adevărului, adică a realității și puterii, a caracterului material al gîndirii sale în activitatea practică*" (Marx-Engels, Opere alese, vol. II, pag. 367).

In „Materialism și empiriocriticism" Lenin a arătat că excluderea practicii din procesul cunoașterii este profund greșită și idealistă în esență. Numai cunoașterea verificată prin practică duce la adevărul obiectiv.

★

Procesul cunoașterii realității obiective de către om este unic, însă acest proces unic se poate desfășura sub două forme: cunoașterea științifică și cunoașterea artistică.

Și știința și arta au același obiect de cunoaștere care este realitatea obiectivă, realitate care există independent de conștiința noastră. Ceea ce trebuie subliniat îndeosebi este faptul că legile după care se desfășoară procesul de cunoaștere, atît la omul de știință cît și la cel de artă, sînt proprii științei și artei în aceeași măsură. Intre cunoașterea științifică și cunoașterea artistică este o interdependență. Ele nu pot fi separate și în nici un caz nu pot fi opuse, așa cum încearcă să facă idealiștii.

Știința și arta au același scop: acela de a cunoaște adevărul despre lume, despre viață, în scopul transformării lumii, a vieții, în folosul oamenilor. Totuși mijloacele prin care știința și arta dezvăluie și înfățișează esența fenomenelor obiective sînt diferite.

Belinski a explicat minunat deosebirea dintre știință și artă: „Filozoful vorbește prin silogisme, poetul prin imagini, dar amîndoi spun același lucru... Primul demonstrează, cel de al doilea zugrăvește și amîndoi conving. Numai că unul o face prin argumente logice, iar celălalt prin imagini".

Așadar știința pătrunde esența fenomenelor din realitatea obiectivă, sintetizează cunoștințele noastre despre această realitate în noțiuni, judecăți, raționamente și legi.

Arta pătrunzînd esența fenomenelor lumii obiective, le sintetizează într-o formă specifică de cunoaștere a lumii care este *imaginea artistică*.

Cu toată această deosebire calitativă, logicul și cu artisticul nu se opun ci se întrepătrund.

Prima treaptă a procesului, sezisarea prin simțuri a realității este baza atît a cunoașterii științifice cît și a celei artistice. In momentul trecerii dialectice de la cunoașterea senzorială la cunoașterea abstractă, prin generalizare, de la cunoașterea directă la cunoașterea mijlocită se stabilește deosebirea calitativă între gîndirea științifică și gîndirea artistică.

Deosebirea aceasta nu are un caracter absolut, deoarece nu putem spune că cunoașterea artistică este numai senzorială sau numai abstractă. Dacă am reduce cunoașterea artistică numai la perceperea senzorială, am nega implicit și importanța artei ca mijloc de cunoaștere și de transformare a realității.

Specificul imaginii artistice ca reflectare subiectivă a realității obiective constă în aceea că în imagine se îmbină caracterul nemijlocit al contemplării vii cu capacitatea de generalizare a gîndirii abstracte.

Tot ce este general și esențial în viață se concretizează în artă numai în particular. Unitatea dialectică dintre generalul și particularul din imaginea artistică, reflectă raportul real dintre general și particular în realitatea obiectivă. Lenin arată: „*Generalul există numai în particular, prin particular. Tot ce este particular este (într-un fel sau altul) și general.*

Orice este general este (o părticică sau o latură, sau esențialul) particularului".

Realismul în artă cere sezisarea a tot ce este esențial în realitate, în societate, în viața oamenilor, sezisarea tipicului. Tipizarea este o metodă de dezvăluire în imaginea artistică a esenței sociale a evenimentelor, fenomenelor și caracterelor zugrăvite precum și a condițiilor care le-au determinat. *„După părerea mea,* spunea Engels, *realismul presupune în afară de veridicitatea detaliilor, exactitatea redării caracterelor tipice în împrejurări tipice"* Imaginile artistice reflectînd esența fenomenelor — caractere tipice în împrejurări tipice — leagă conținutul operei de artă, de experiența de viață a cititorului, spectatorului, ascultătorului, adică a acelor căror opera de artă li se adresează.

★

Dar muzica, imaginea muzicală, prin specificul materialului ei de bază, sunetul (invizibil, totuși material) este capabilă oare să reflecte realitatea, viața oamenilor, a naturii, a societății?

Estetica idealistă negînd în genere posibilitatea artei de a reflecta realitatea, consideră muzica, ca cea mai abstractă, cea mai nedefinită, cea mai subiectivă dintre arte, cea mai incapabilă de a exprima un conținut de idei, de sentimente.

Reducînd-o numai la „un joc al formelor pure", idealiștii declară muzica o activitate pur formală a rațiunii, de la care nu se poate pretinde altceva în afara unor îmbinări de sunete.

Pentru a rupe muzica de realitate, pentru a o sărăci de conținutul ei de viață, estetica idealistă trîmbițează în fel și chip despre acel *specific al muzicii* care face conținutul muzicii imposibil de cunoscut. Teza idealistă despre așa-zisul „specific absolut al muzicii" își are rădăcinile în teoria formalistă a lui Hanslick, care substituie conținutul muzicii formei sale sonore, și care afirmă că „muzica nu are nicăieri model sau material pentru creațiile sale"

Estetica marxist-leninistă, recunoscînd caracterul specific al reflectării realității în muzică, pleacă de la o înțelegere materialistă a acestuia combătînd totodată tendința idealiștilor de a absolutiza acest specific.

Problema specificului reflectării realității în muzică a fost pusă încă în estetica clasică rusă.

„Muzica, — scria Serov — este limbajul nemijlocit al sufletului ...însă sufletul, în sfera afectelor lui se emoționează într-o măsură mai mare sau mai mică, de toate cele ce se petrec cu omul în microcosmosul lui, adică în el însuși, în „eul" lui, în natura și lumea exterioară... Deci sfera adevărată a limbajului muzical este tot atît de nelimitată, ca și sfera celorlalte arte, atîta timp cît muzica rămîne reflectarea stărilor sufletești..."

Sublinierea caracterului emoțional al imaginii muzicale nu înseamnă că muzica ar fi incapabilă să exprime prin specificul mijloacelor ei, în afara sentimentelor omului, și alte laturi ale vieții, ale realității.

Recunoașterea rolului deosebit al emoționalității în muzică scoate în evidență faptul că muzica, în comparație cu alte arte, exprimă viața naturii, a oamenilor, în primul rînd și în mod deosebit prin dezvăluirea vieții psihice a oamenilor, care cuprinde infinita varietate a laturilor sub care realitatea se reflectă în conștiința omenească.

Muzica, ca artă care se desfășoară în timp, este capabilă să exprime ideile și sentimentele în desfășurare, în dezvoltare, în transformare, în opoziție, determinate de devenirea, dezvoltarea, transformarea și ciocnirea fenomenelor din realitatea care le-a produs. Tocmai în aceasta constă forța deosebită de expresie a muzicii, ca formă de reflectare artistică a contradicțiilor, a ciocnirilor din realitate, din viață, a luptelor, a mersului înainte, a mișcării.

Elementul primordial al imaginii muzicale îl constituie melodia, care este forma specifică de concretizare a gîndirii artistice în muzică. In afara melodiei nu există muzică. Marii clasici au afirmat adesea acest adevăr și în teorie și în practică. Toate celelalte elemente ale imaginii muzicale (armonie, orchestrație etc.) trebuie să aibă drept scop, de a pune în valoare, de a îmbogăți melodia, ideea muzicală.

Gîndirea artistică a popoarelor s-a concretizat de-a lungul veacurilor în bogăția inepuizabilă a melodiilor populare.

La origine, oamenii au început să cînte în procesul relațiilor lor cu lumea înconjurătoare, cu natura, cu ceilalți oameni, în procesul de transformare a naturii de către om, în procesul muncii. Șlefuirea seculară pe care poporul o dă cîntecelor sale, reprezintă procesul de creare a imaginilor muzicale de o înaltă valoare artistică, în care se reflectă trăsăturile esențiale ale structurii spirituale a poporului și a vieții sale.

Creația populară exprimă în modul cel mai viu fizionomia psihică, națională a poporului.

De aici și deosebita valoare artistică și gnoseologică a folclorului.

★

Teoria marxist-leninistă a reflectării reprezintă fundamentarea filozofică a realismului în artă, care determină rolul artei ca mijloc de cunoaștere și de transformare a realității, a societății, a vieții.

In opoziție cu marxism-leninismul, concepția idealistă, cu toate variantele ei subiectiviste, sceptice sau agnostice, reprezintă, „justificarea" filozofică a antirealismului în artă, care neagă capacitatea artei de a reflecta realitatea, neagă rolul artei ca mijloc de cunoaștere și de transformare a realității, a societății, a vieții.

Caracterul de clasă al idealismului și a diferitelor curente antirealiste, determină lupta împotriva artei realiste care prin reflectarea

veridică a lumii, prin dezvăluirea esenței fenomenelor sociale, a contradicțiilor din orînduirea capitalistă, reprezintă o primejdie în plus pentru această orînduire condamnată de istorie, și în același timp o armă în mîna oamenilor muncii care încep să vadă și să înțeleagă adevăratul lor drum. Acesta este substratul social, de clasă, al teoriei „artă pentru artă", a „artei pure", a artei ruptă de realitate, apolitică, teorie formulată de către Kant, Schelling și Hegel și preluată și amplificată de către ideologii burgheziei imperialiste contemporane. Nu întîmplător muzica, prin specificul ei (sunetul este invizibil) a fost decretată arta cea mai abstractă, cea mai „pură", cea mai „în sine" dintre arte.

Istoria artei universale este istoria luptei dintre realism și antirealism. Dovada cea mai elocventă a rolului artei ca mijloc de cunoaștere a realității constă în valoarea gnoseologică a artei clasice, fie că e vorba de Homer, Shakespeare, Pușkin — Bach, Beethoven, Ceaikovski, Enescu — Rembrandt, Daumier, Repin sau Grigorescu. Căci marii artiști ai tuturor timpurilor au dezvăluit în operele lor esența fenomenelor sociale, mersul înainte al societății, au arătat prin mijloace artistice lupta noului cu vechiul, lupta claselor progresiste împotriva celor reacționare, au participat, conștient sau nu, la transformarea lumii. Realismul reclamă reflectarea în opera de artă a adevărului vieții. Prin reflectarea obiectivă a adevărului vieții care prin natura lui este revoluționar și progresist, adevărul artistic din opera de artă realistă este și el progresist. Reflectarea profund realistă a vieții este inevitabil reflectarea mersului înainte al societății, al istoriei.

„Dacă avem în fața noastră un artist cu adevărat mare — scria Lenin despre Tolstoi — *atunci ar fi trebuit ca măcar unele dintre momentele esențiale ale revoluției să se fi oglindit în opera sa".*

Dar conținutul realismului operelor de artă din trecut are un caracter limitat, determinat de condițiile istorice, sociale, în care aceste opere au fost create.

Această limitare ideologică și gnoseologică a vechiului realism a fost îndepărtată de către acei artiști contemporani care avînd la baza concepției lor de creație principiile esteticii marxist-leniniste, folosesc ca metodă de creație, metoda realismului socialist.

Ca forma cea mai consecventă și mai înaltă a realismului în artă, metoda realismului socialist condiționează reflectarea veridică, concretă din punct de vedere istoric, a realității în dezvoltarea ei revoluționară, de sarcina educării oamenilor muncii în spiritul socialismului.

Criteriul valorii operelor de artă, al realismului cunoașterii artistice a lumii, se verifică în practica socială, astfel încît valoarea operei este în raport cu rolul pe care opera de artă îl are în transformarea oamenilor, în educarea lor, în dezvoltarea societății omenești. De aceea realismul socialist include ca parte componentă a sa, romantismul revoluționar, capacitatea de a privi prezentul prin perspectiva viitorului.

Ca metodă fundamentală de creație, realismul socialist nu numai că nu limitează, dar cere o largă inițiativă din partea artistului în alegerea de variate forme, stiluri și genuri de creație. Realismul socialist este profund vrăjmaș formalismului și teoriilor „artei pure", a „artei pentru artă", el afirmînd pe față caracterul partinic al artei. Arta realismului socialist fiind o artă socialistă în conținut și națională ca formă, reclamă exigențe deosebite atît față de conținut cît și față de forma artistică care trebuie să fie clară și accesibilă, astfel încît unitatea deplină dintre conținut și formă să fie expresia înaltei măiestrii artistice a creatorului.

★

Creatorii de artă din Patria noastră și în rîndurile lor și compozitorii, folosind experiența plină de învățăminte a artei și esteticii sovietice, au reușit să realizeze în anii puterii populare, opere valoroase demne de epoca pe care o trăim.

Poporul nostru condus de Partid, însuflețit de mărețe idei ale marxism-leninismului, își făurește zi de zi o viață mai bună, mai fericită, mai frumoasă.

Este o datorie patriotică a fiecărui compozitor ca să contribuie la această măreață operă de transformare a vieții poporului nostru, prin făurirea unei muzici în care poporul să se recunoască, care să-l înflăcăreze, să-l facă mai încrezător în propriile sale forțe, în care să-și recunoască dragostea lui fierbinte pentru patrie, pentru prieteni, care să-l facă mai îndîrjit împotriva dușmanilor patriei, o muzică realistă care să-l educe și care să-i facă viața mai frumoasă.

Să cunoaștem viața poporului și să zugrăvim în muzica noastră adevărul vieții!

Invăţătura leninistă despre moştenirea culturală şi unele probleme ale muzicii noastre

de SABIN V. DRĂGOI

maestru emerit al artei din R.P.R.,
laureat al Premiului de Stat

Geniul larg cuprinzător al lui V. I. Lenin a îmbrăţişat cu o rară perspicacitate şi problemele de artă şi literatură, cărora le-a dat, în lumina materialismului dialectic şi istoric, soluţii de o valoare nepreţuită pentru cultura umanităţii.

Continuînd şi dezvoltînd principiile estetice ale lui Marx şi Engels, V. I. Lenin s-a sprijinit în concepţiile sale asupra artei, pe cele mai de preţ tradiţii ale criticii democrat-revoluţionare ruse, creînd o învăţătură ştiinţifică unitară şi armonioasă despre problemele artei.

Tezele fundamentale ale esteticii ştiinţifice au fost formulate de Lenin în strînsă legătură cu problemele ridicate de practica revoluţionară. Încă mult înainte de Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie, în anul 1905, în perioada de avînt revoluţionar, Lenin a fundamentat în cunoscuta sa lucrare „Organizaţia de Partid şi literatura de Partid", principiul partinităţii în artă şi literatură, principiu de bază al esteticii marxist-leniniste.

In primii ani ai puterii sovietice, anumiţi artişti şi oameni de litere, stăpîniţi de balastul concepţiilor burgheze, au încercat să abată arta şi literatura de la sarcinile lor esenţiale. Una dintre cele mai nefaste tendinţe a fost aceea a *„proletcultismului"* *) care propovăduia ruptura între artă şi viaţă, afirmînd că arta proletară „pură" trebuie să fie elaborată printr-un procedeu „de laborator", ruptă de toate tradiţiile trecutului.

Diferitele grupări potrivnice marxismului care îşi ascundeau esenţa reacţionară sub etichete ultra-revoluţionare „de stînga" — „Frontul de stînga", „Proletcult", ş. a. — îşi manifestau neîncetat duşmănia lor faţă de patrimoniul cultural clasic, care ar împiedica crearea noului. V. I. Lenin a dezvăluit legătura strînsă care există între aceste tendinţe şi ploconirea în faţa artei decadente cosmopolite.

In lupta sa împotriva „proletcultismului" Lenin a creat învăţătura ştiinţifică despre valoarea moştenirii culturale. Lenin arăta: *„Fără înţelegerea limpede a faptului că numai prin cunoaşterea precisă a culturii create prin evoluţia omenirii, că numai prin prelucrarea acestei culturi se poate construi cultura proletară, fără această înţelegere nu vom putea rezolva sarcina aceasta".*

„Cultura proletară nu este ceva ieşit de nu ştiu unde, nu este o născocire a oamenilor care îşi zic specialişti în cultura proletară. Ar fi ceva cu totul absurd. Cultura proletară trebuie să fie dezvoltarea, după anumite legi, a acelui bagaj de cunoştinţe pe care omenirea l-a elaborat sub jugul societăţii capitaliste, a societăţii moşiereşti, a societăţii birocratice" (Lenin despre literatură, p. 192).

Proletcultiştilor care negau valoarea moştenirii culturale, Lenin le răspunde: *„Frumosul trebuie păstrat, trebuie să fie luat ca model, trebuie să pornim de la el, chiar dacă-i „vechi". De ce oare să întoarcem spatele frumosului autentic, să renunţăm la el ca la punctul de plecare pentru dezvoltarea ulterioară, numai pentru că e „vechi"? De ce să ne închinăm în faţa a ceea ce este nou ca în faţa unui zeu, căruia i te supui numai pentru că „este nou"?* Aceste principii leniniste au stat la baza întregii politici dusă în problemele moştenirii culturale de către Partidul Comunist al Uniunii Sovietice.

Nu este ţară în lume în care comorile culturale ale trecutului, de care odinioară masele populare erau ţinute departe, să fi ajuns într-un timp atît de scurt în mijlocul poporului, să fi pătruns atît de adînc în viaţa lui. Aceasta atît în literatură, cît şi în celelalte arte, printre care un loc de cinste îl ocupă muzica. Glinka şi Ceaikovski, Musorgski şi Rahmaninov sînt nume cunoscute şi îndrăgite de zeci de milioane de oameni din U.R.S.S.

Cea de a 150-a aniversare a naşterii lui M. I. Glinka a căpătat în U.R.S.S. o amploare grandioasă devenind o adevărată sărbătoare naţională.

Dar nu numai patrimoniul clasic naţional a fost trezit la o nouă viaţă în U.R.S.S. Capodoperele literaturii şi artei universale, au devenit şi ele un bun al poporului sovietic.

O dovadă a înaltei preţuiri de care se bucură muzica clasică în U.R.S.S. o poate constitui, de pildă, oricare listă de premiaţi ai concursurilor internaţionale de muzică la care au participat şi artişti sovietici.

Astfel la concursul Chopin s-au clasat la loc de frunte în 1927 Lev Oborin, în 1932 Avram Lufer, în 1937 pe locul I I. Zaak, R. Tamarkina, în 1949 Bella Davidovici, Iurii Muravlev, în sfîrşit, în 1955, Dmitri Zaharov, Dmitri Paperno, Vladimir Aşkenazi, ş. a.

Aceste date, aparent fără legătură cu tema articolului, nu ar fi de conceput dacă la vremea sa, în lupta cu defăimătorii artei trecutului, V. I. Lenin n-ar fi ridicat steagul apărării moştenirii culturale.

In ţara noastră politica Partidului Muncitoresc Romîn şi a Guvernului se călăuzeşte de

*) „Proletcultul" a fost cunoscuta asociaţie pentru cultură proletară, înfiinţată între Revoluţia din Februarie şi Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie 1917. Ea s-a caracterizat prin pseudo-inovatorismul formalist în domeniul artei şi nihilismul în faţa moştenirii culturale. „Proletcultul", combătut fără cruţare de către Lenin a încetat de a mai exista în 1923.

învățătura leninistă și în domeniul problemelor moștenirii culturale. Opera de valorificare a moștenirii noastre se desfășoară cu succese însemnate. Alături de întregul popor, muzicienii au luat parte cu însuflețire la manifestările care au avut loc cu prilejul centenarului nașterii muzicianului patriot înaintaș Ciprian Porumbescu, a 150 de ani de la nașterea lui Anton Pann, a împlinirii a 90 de ani de la nașterea lui George Stephănescu sau a unei jumătăți de veac de la moartea lui Gavril Musicescu; de curînd a fost cinstită amintirea lui Ion Nonna Otescu. Centenarul lui Ciprian Porumbescu s-a transformat într-o manifestare culturală care a cuprins întreaga țară. S-a vorbit despre el în fabrici și uzine, în instituții și școli. I s-au cîntat și tipărit lucrările. S-a scris despre viața lui de luptă și despre opera sa.

Desigur însă că nu comemorările constituie forma esențială de valorificare a moștenirii culturale. Există la noi o operă de valorificare de zi de zi a moștenirii muzicale românești și universale. Ascultînd emisiunile radioului, urmărind programele de concert, participînd la auditiile de la conservatoare putem să ne dăm seama de importanța tot mai mare dată la noi moștenirii muzicale primită de la înaintașii muzicii românești și universale.

O caracteristică a culturii noastre o constituie faptul că alături de o serie de creatori care s-au afirmat în anii regimului de democrație populară își aduc o contribuție esențială muzicieni a căror activitate s-a desfășurat în chip rodnic și în trecut. Lucrările mai vechi ale acestor maeștri trebuiesc apreciate pe baza acelorași criterii ca și cele ale înaintașilor.

Despre criteriile care trebuie să stea la baza aprecierii moștenirii culturale ne vorbește V. I. Lenin atunci cînd formulează învățătura sa despre cele două culturi din cadrul culturii naționale. Spune V. I. Lenin:

„Există două culturi naționale în fiecare cultură națională": „In sînul fiecărei culturi naționale se găsesc elemente, fie și nedezvoltate, de cultură democratică și socialistă, fiindcă în sînul fiecărei națiuni există mase de muncitori și exploatați ale căror condiții de viață creează în mod inevitabil ideologia democratică și socialistă. Dar în sînul fiecărei națiuni există și o cultură burgheză (iar în majoritatea cazurilor chiar o cultură ultrareacționară și clericală), și, ceea ce trebuie să remarcăm, nu numai sub formă de „elemente", ci sub formă de cultură dominantă... Noi luăm din fiecare cultură națională numai elementele ei democratice și elementele ei socialiste, le luăm numai pe acestea și în mod exclusiv în opoziție cu cultura burgheză, cu naționalismul burghez al fiecărei națiuni".

Avem fericirea ca poporul nostru să fi dat la iveală un neprețuit tezaur de cîntece, de balade și doine, de jocuri și colinde, care oglindesc în chip veridic însăși viața sa, structura sa sufletească. In cele mai frumoase și mai adînci creații populare prind glas dragostea de patrie ca și ura față de asupritorii băștinași și străini. Cîntecele care preamăresc eroi populari ca Iancu Jianu, Pintea Viteazu, Tudor Vladimirescu și pandurii săi și încă mulți alții, ca și cîntecele din folclorul muncitoresc trăiesc și azi.

Alături de acestea, aflăm cîntece tradiționale legate de viața poporului, de obiceiurile și de bucuriile sale, de dorurile și de suferințele lui, a căror neasemuită frumusețe, a fost șlefuită — de-a lungul timpului de cîntăreții populari care le-au îndrăgit.

Aceste adevărate giuvaeruri artistice populare, reflectînd în mod veridic lupta și viața poporului, pot sluji drept puternice mijloace de educare în noua noastră așezare socială, constituind în același timp prilejuri de desfătare estetică. Ele trec dincolo de timpul care le-a născut și frumusețea lor nu e vremelnică, căci așa cum arăta compozitorul și criticul A. N. Serov „Timpul n-are nici o putere asupra adevăratului frumos în artă".

Fără îndoială că în seculara pădure a folclorului nostru există și uscături. Învățătura leninistă despre cele două culturi ne arată că noi nu trebuie să ne împiedicăm de ele și că aceste elemente înapoiate, nu ne pot împiedica de a îndrăgi și valorifica uriașa noastră comoară populară. Și înainte de 23 August 1944 compozitorii noștri — de la primii înaintași pînă la maeștrii care și azi continuă cu succes activitatea lor creatoare — s-au adresat izvorului viu al vieții și artei poporului. Și în arta făurită la noi înainte de 23 August au existat elemente înaintate, progresiste. Tradițiile înaintate ale muzicii noastre s-au dezvoltat în strînsă legătură cu viața și muzica poporului. In creațiile lor cele mai bune, compozitorii noștri din trecut au cîntat năzuințele, vigoarea și optimismul poporului.

Cele mai bune creații ale lui Ciprian Porumbescu vădesc în chip luminos legătura compozitorului cu muzica poporului. Desigur, în condițiile „nopții habsburgice" apărea grea o propovăduire fățișă a răsturnării jugului austro-maghiar. Dar evocînd figurile istorice ale unor luptători ca Ștefan cel Mare de pildă, compozitorii români răspundeau năzuințelor înalte, patriotice ale poporului.

In „Altarul Mînăstirii Putna" Ciprian Porumbescu și în „Mama lui Ștefan cel Mare" Gh. Dima, evocînd trecutul eroic de luptă, răspundeau în același timp cerințelor prezentului. George Enescu în rapsodiile, suitele, sonatele și alte lucrări ale sale, ne-a dat o imagine multilaterală a forței și bogăției spirituale a poporului. Numeroase alte lucrări ale lui Tiberiu Brediceanu, Mihail Jora, Paul Constantinescu, Marțian Negrea ș. a., vădesc legătura lor cu izvorul veșnic proaspăt al creației populare.

Este evident că o seamă de compozitori au plătit, în lucrările lor, tributul față de curentele ideologiei dominante vremii, curente cu conținut burghez. Nu aceste lucrări și-au

dovedit însă valabilitatea şi nu ele sînt în măsură să răspundă nevoilor de artă ale poporului. Ci acelea care atît în conţinut cît şi în formă răspund pe deplin cerinţelor educativ-estetice ale maselor.

Aşa cum a arătat însă Lenin, *„A păstra moştenirea nu înseamnă nicidecum a se limita la această moştenire"*.

Oamenii caută să afle în artă un răspuns la problemele care îi frămîntă, ei caută în operele de artă „spiritul vremii lor". Şi în această privinţă cel mai bun exemplu ni-l oferă însuşi poporul care, păstrător al tradiţiei, al bogatului tezaur de cîntece şi jocuri, îl îmbogăţeşte zi de zi cu noi cîntece ce oglindesc prefacerile epocale ale vremii de azi. Urmărind aceste cîntece ale poporului putem deslusi conţinutul nou pe care ele îl cuprind.

Odinioară patriotismul era legat adesea de durerea faţă de pămîntul cotropit, de rodul muncii furat, de ura împotriva exploatatorilor. Azi patriotismul a căpătat un nou sens. El e legat de bucuria muncii în orînduirea cea nouă, în care exploatarea omului de către om a fost desfiinţată, de lupta pentru construirea socialismului în Patria noastră, de hotărîrea de a apăra cuceririle poporului cu orice preţ.

Preţuind aşa cum se cuvine patrimoniul artistic popular, compozitorii noştri folosesc astăzi, cu succes, în creaţia lor, atît cîntecele mai vechi, chiar arhaice, cît şi cele noi, făurite de popor şi care oglindesc contemporaneitatea noastră.

In această privinţă compozitorul sovietic Ciulaki a arătat limpede valoarea atît a vechiului cît şi a noului ce slujeşte creaţia actuală a compozitorului:

„Vechea creaţie ţărănească conţine exemple geniale care trăiesc şi pînă acum, constituind o mare valoare şi o mîndrie a poporului nostru — aceasta este, cu adevărat, bogăţia noastră clasică". E incontestabil că ea poate fi folosită cu succes pentru întruchiparea temelor contemporane cele mai pline de răspundere. Insă compozitorul sovietic este obligat să dezvolte în mod creator melodiile populare, temele, subiectele, printre care şi cele mai vechi. In această privinţă nu se poate renunţa la experienţa clasicilor ruşi din veacul al XIX-lea, Glinka, Dargomîjski, „Cei cinci", care ne-au dat lecţii de neuitat de cum trebuie să se creeze pe baza bogăţiilor vechiului cîntec ţărănesc, lucrări perfecte şi cu adevărat contemporane, cu o orientare înaintată prin concepţia lor ideologică, spiritul şi conţinutul lor, care zugrăvesc vaste tablouri ale vieţii populare".

In cele mai bune creaţii actuale, compozitorii noştri apar drept păstrători valoroşi ai moştenirii clasice, în acelaşi timp inovatori curajoşi care duc mai departe arta, îmbogăţind cu un conţinut nou de idei şi sentimente cuceririle muzicii romîneşti.

Insăşi insuccesele, eşecurile din creaţia noastră, nu au făcut decît să dovedească teza leninistă că nu poţi crea ceva nou, valabil, fără a păstra şi îmbogăţi cele mai bune tradiţii ale artei şi culturii.

In dobîndirea unei înalte măiestrii artistice studierea şi asimilarea celor mai valoroase cuceriri ale înaintaşilor noştri pe tărîmul creării unui limbaj muzical întemeiat pe folclorul romînesc, sînt de mare însemnătate. Şcoala de muzică romînească de azi nu poate să nu ţină seama de cuceririle unui Caudella, în ceea ce priveşte folosirea modurilor, ale unui Vidu, Chiriac, Musicescu la armonizarea cîntecului popular, ale lui George Enescu pe calea simfonismului romînesc.

Ar fi însă o greşeală dacă însuşirea, apropierea moştenirii clasice, ar însemna o simplă cunoaştere şi asimilare de procedee formale, meşteşugăreşti. A-ţi însuşi moştenirea clasică înseamnă a pătrunde şi a asimila în primul rînd spiritul în care au fost create lucrările marilor clasici, acele lucrări care au fost însufleţite de un profund şi înaintat umanism.

Poate că mai mult decît meşteşugul scrierii muzicale, de la un Flechtenmacher noi trebuie să ne însuşim spiritul patriotic şi progresist care a însufleţit compoziţiile acestui pionier al muzicii romîneşti, cîntăreţul revoluţiei de la 1848, al Unirii Principatelor şi mai tîrziu al începuturilor mişcărilor muncitoreşti.

Aşa cum s-a arătat, la noi s-a făcut un îmbucurător pas înainte pe linia valorificării moştenirii clasice.

Dar, evident, mai sînt încă multe de înfăptuit în opera de revalorificare a moştenirii noastre muzicale. Astfel, unele din studiile asupra înaintaşilor muzicii noastre, se resimt de pe urma faptului că alături de elemente esenţiale privitoare la viaţa şi creaţia compozitorilor, acestea cuprind un mare număr de informaţii şi amănunte nereprezentative, înfăţişate în chip obiectivist, astfel încît adesea esenţialul cu greu poate fi desprins. Institutului de Folclor, Institutului de Istoria Artei de pe lîngă Academia R.P.R., le revin în această privinţă sarcina importantă de a da publicităţii cu regularitate, atît culegeri şi studii despre cîntecele şi melodiile populare, cît şi monografii şi cercetări critice asupra vieţii şi operelor înaintaşilor de seamă ai muzicii noastre. In îndeplinirea acestor sarcini E.S.P.L.A., care a rămas datoare iubitorilor de muzică, poate fi de un mare ajutor, are o sarcină de onoare.

Un îndreptar dintre cele mai preţioase în îndeplinirea sarcinilor noastre cu privire la valorificarea moştenirii culturale îl constituie experienţa sovietică care trebuie studiată continuu.

Invăţătura lui V. I. Lenin despre moştenirea culturală se dovedeşte tot mai mult ca un bun de mare preţ şi pentru muzicienii noştri.

Adîncind necontenit această învăţătură ştiinţifică şi străduindu-se să o traducă în viaţă, însuşindu-şi şi dezvoltînd în chip creator, tradiţiile înaintate ale trecutului, muzicienii noştri vor putea da la iveală noi opere demne de marea epocă pe care o trăim.

Noi creații românești

Concertul pentru vioară și orchestră de Mircea Basarab

de EUGEN PRICOPE

De cîțiva ani încoace, în viața muzicală a țării noastre tînărul dirijor și compozitor Mircea Basarab a devenit din ce în ce mai cunoscut. Muzicienilor el le-a atras atenția prin temeinicele lui cunoștințe profesionale îndeosebi în domeniul orchestrației, iar marelui public prin activitatea sa dirijorală astăzi în continuă dezvoltare. De asemenea, Mircea Basarab s-a făcut apreciat și iubit în calitatea sa de profesor de orchestrație și la clasa de orchestră de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din Capitală, unde muncește cu multă dăruire pentru a contribui la formarea de noi cadre artistice, cît mai bine instruite.

Născut în anul 1921 la București, Mircea Basarab, după ce termină liceul, studiază Științele iuridico-economice obținînd în 1945 licența. Conservatorul, pe care-l urmează paralel, îl termină mai tîrziu, în 1947. Viitorului muzician, — ca de altfel și părinților săi, — îi apărea ca temerar gîndul să lase frîu liber pasiunii lui artistice, care se manifestase din copilărie. El nu s-a putut dărui de la început studiului muzicii. Trebuia să-și facă o carieră „practică", „sigură"; arta, așa cum era ea văzută înainte vreme, nu putea oferi aceste garanții. Și poate că astăzi, dacă condițiile de dezvoltare nu i-ar fi devenit — lui ca și atîtor altor elemente dotate — favorabile, Basarab ar fi fost un funcționar administrativ.

La conservator are ca profesor pe maestrul Mihail Jora la armonie, contrapunct și compoziție, iar cu Ion Ghiga studiază dirijoratul de orchestră. Anii studenției i-au fost îngreunați de dificultăți de ordin material cărora nu le-a putut face față decît ocupînd diverse servicii. (A fost timp îndelungat funcționar la Radio și apoi în Ministerul Culturii). Cu toate piedicile, Basarab învață cu sîrguință, caută să pătrundă în toate tainele compoziției și interpretării muzicale.

Anul 1947 avea să fie hotărîtor în evoluția sa artistică. Atunci a făcut cunoștință cu mult regretatul compozitor, dirijor și profesor Theodor Rogalski. El avea să-i călăuzească pașii cu generozitatea nobilă ce-l caracteriza, pe calea rodnică pe care merge și acum. Împărtășindu-i cu dragoste vasta sa experiență mai cu seamă în arta orchestrației, Rogalski a transmis tînărului său elev și prieten cunoștințele pe care el la rîndul lui, le transmite azi studenților. Basarab a devenit asistentul maestrului Rogalski la catedra de orchestrație în 1949, o dată cu înființarea ei la Conservatorul din București.

In compoziție, Basarab a început să se afirme din 1949 cînd apare cea dintîi lucrare a sa mai importantă, „Poemul liric", dirijat în prima audiție de Rogalski, atît în București cît și în orașele de provincie. Dintre creațiile sale mai citățm: „Tripticul", Divertismentul pentru coarde, Povestea simfonică „Voinic și smeu", Variațiuni pe o temă de Mihail Jora, o simfonietă, două piese pentru cor și orchestră, două lieduri cu acompaniament de orchestră, o „Melodie pentru orchestră", o baladă și o suită pentru pian, muzică de film, pentru scenă, pentru Teatrul de păpuși, o rapsodie — pe cale de a fi terminată — și Concertul pentru vioară care s-a executat de curînd în primă audiție.

Din această înșiruire a lucrărilor mai importante ale tînărului compozitor se poate observa faptul că el e atras cu predilecție de muzica simfonică. Orchestra este instrumentul complex care îi oferă cele mai variate mijloace de colorit și dinamice, care relevă în modul cel mai convingător inspirația sa.

Ca și Rogalski, Mircea Basarab a adus un prețios aport la înflorirea creației noastre muzicale orchestrînd diverse lucrări ale unor compozitori cum sînt de pildă: Nicolae Kirculescu, Vasile Popovici, Radu Paladi, Const. Bugeanu, Radu Drăgan, Hilda Jerea, Max Eisikovits, Marcel Breslașu, Mauriciu Vescan, etc., Basarab a orchestrat și lucrări ale unor compozitori români din trecut ca și unele piese ale unor compozitori străini.

Ca dirijor a urmat de asemenea pilda profesorului și distinsului său prieten. Asemeni lui Rogalski care se ducea cu dragoste să dirijeze orchestrele — unele abia înființate — din orașele de provincie, făcînd uneori un adevărat apostolat muzical, Basarab apare deseori la pupitrul acestor formațiuni contribuind la ridi-

carea nivelului lor interpretativ, la educarea publicului de concerte ale cărui exigențe artistice sînt în continuă creștere. Nu rare au fost cazurile cînd tînărul dirijor a prezentat în unele orașe din provincie lucrări din marele repertoriu clasic sau lucrări românești care erau auzite acolo pentru prima oară. In repertoriul său un loc însemnat îl ocupă creațiile compozitorilor noștri. In programele sale Mircea Basarab a înscris printre altele: Simfonia I-a de Valentin Gheorghiu, Preludiul simfonic și cele două fragmente din Suita a III-a de Ion Dumitrescu, Rapsodia bănățeană de Zeno Vancea, Suita a II-a de Mansi Barberis, „Cantata Bucureștiului" de Alfred Mendelsohn, Poemul simfonic „Cîntarea Romîniei" de Matei Socor, cele Patru jocuri simfonice de Leon Klepper, „Noapte de vară" și Scherzo din Suita în re major de Mihail Jora, Trei dansuri românești de Achim Stoia, Suita „Țara Hălmagiului" de Boboc, schițe simfonice de Const. Bobescu, Rapsodia română de Mircea Chiriac.

Cariera de șef de orchestră a lui Mircea Basarab a început în anul 1948 cînd dirijează cîteva concerte în studiourile Radiodifuziunii noastre. Începînd din vara anului 1953 el a funcționat o vreme pe lîngă Ansamblul Sfatului Popular al Capitalei înființat sub îndrumarea artistică a maestrului Rogalski care avea să moară peste cîteva luni, lăsînd grija dezvoltării activității acestui colectiv colaboratorului și prietenului său. Cei care au urmărit concertele date de acest ansamblu sub bagheta lui Basarab își aduc aminte cu plăcere de frumoasele realizări artistice cărora le-au fost martori.

Nu putem încheia această trecere în revistă a activității tînărului muzician fără a scoate în evidență că el a adus pe estrada de concert o serie de tineri interpreți care prezintă frumoase speranțe de viitor. Printre aceștia se numără organistul și pianistul Helmuth Plattner, violoniștii — studenți încă la conservator —: Mircea Opreanu și Cozighian Varujan, cîntăreții Victoria Drăgănescu și Dan Iordăchescu. De asemenea violonistul Nicolae Drăgoi a cîntat pentru prima oară în public ca solist, sub bagheta lui Basarab.

Actualmente Mircea Basarab funcționează ca dirijor permanent în cadrul Filarmonicii de Stat din București.

★

Concertul pentru vioară și orchestră de care ne vom ocupa în cele ce urmează a fost compus în anii 1952—1953 și cîntat în prima audiție la 15 ianuarie 1955 de către Orchestra filarmonică din București, colectiv artistic emerit din R.P.R., sub conducerea lui Egizio Massini, maestru emerit al artei din R.P.R., laureat al Premiului de Stat. Solist a fost violonistul Virgil Pop care a dovedit încă o dată o preocupare lăudabilă pentru promovarea creației muzicale românești. Spre deosebire de unii soliști care parcă evită în mod sistematic includerea în repertoriul lor a muzicii românești, Virgil Pop a mai cîntat de cîte ori i s-a oferit prilejul și alte lucrări ale compozitorilor noștri cum sînt: Concertul de Const. Nottara și Concertul de Isidor Wexler.

Lucrarea lui Mircea Basarab care, din pricina dificultăților tehnice ce le pune protagonistului, fusese socotită de unii violoniști aproape de neexecutat, a găsit în Virgil Pop un interpret plin de elan viguros; el a reușit să treacă cu succes peste aceste dificultăți ridicîndu-se pe treapta unei tălmăciri convingătoare a concertului.

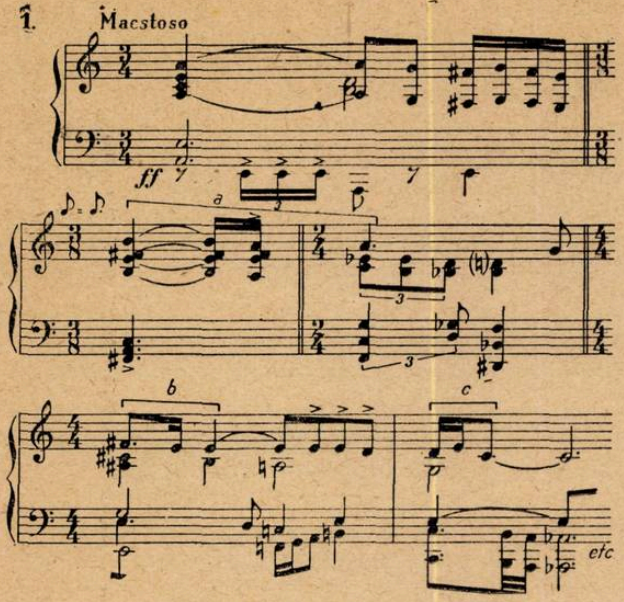
Lucrarea este alcătuită din trei mișcări, construite după tiparul clasic. Unitatea lor intrinsecă este subliniată de întrepătrunderea elementelor tematice principale, prin folosirea procedeului ciclicismului muzical care apare pentru prima oară ca o metodă de construcție în creațiile unor compozitori din veacul trecut.

Infățișarea luminoasă, sărbătorească, pregnanța individuală a temelor, expresivitatea, lirismul lor, bravura scriiturii solistice subordonată ideii principale, logicii întregului artistic în care solistul și orchestra își împart pe din două rolul, iată cerințe fundamentale ce trebuiesc împlinite pentru ca un concert să aibă sorți de a se impune ca atare.

Trebuie să spunem din capul locului că lucrarea lui Mircea Basarab satisface aceste condiții esențiale. Dar mai mult, prin revenirea ciclică a motivului care apare în primele măsuri ale introducerii orchestrale (a se vedea exemplul nr. 1), și care ia aspectul unei celule generatoare, coerența ei capătă și mai multă forță. Lucrul ni se pare demn de a fi scos la iveală întrucît în lucrarea sa, Mircea Basarab nu numai că respectă și urmează tradițiile specifice statornicite în dezvoltarea acestui gen muzical de două secole încoace, ci caută să aducă în sprijin elemente care adîncesc și dezvoltă în mod creator aceste tradiții. Nu se poate vorbi însă de aspectul unitar, ciclic, care caracterizează construcția formei concertului lui Mircea Basarab fără a pune în lumină însăși esența intonațională a elementului primordial din care se încheagă această unitate și care constituie elementul primordial, „sufletul" oricărei opere muzicale: melodica.

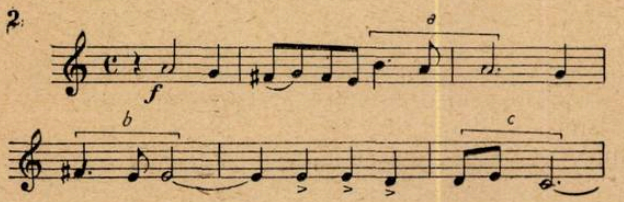
Prima parte a concertului este scrisă în forma de sonată. In primele măsuri ale scurtei introduceri orchestrale, este expus, în la minor, un motiv caracteristic, viguros, care, precum am spus mai sus, va reveni ciclic. Iată un extras din partitură:

1. Maestoso



Tema inițială propriu-zisă apare de îndată, în mișcarea allegro moderato la vioara solistă. Ea are aceeași substanță melodică. Iat-o:

2.

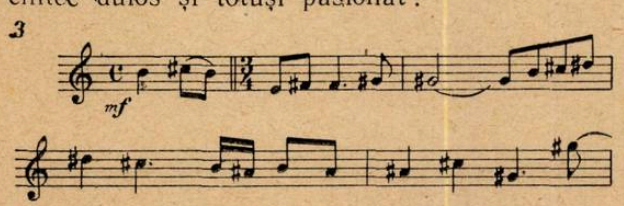


Din cele două înfățișări sub care se prezintă această temă se impun ca elemente ce vor juca un rol important în osatura dezvoltării, figurile ritmice notate cu a, b, c; după cum se poate vedea ușor, ele reprezintă un triplu aspect al aceleiași substanțe. Celula ritmică notată c, va avea un rol de seamă atît în prelucrarea motivică a elementelor melodice exemplificate, cît și în structura figurațiilor și pasajelor intermediare de legătură.

Expunerea temei de către solist e urmată de augmentarea ei exterioară: aci intervin frînturi cu caracter dezvoltător și, după o creștere puternică a sonorităților, vioara cîntă în octave în registrul înalt, tema întîia, ca o explozie de pasiune, de optimism.

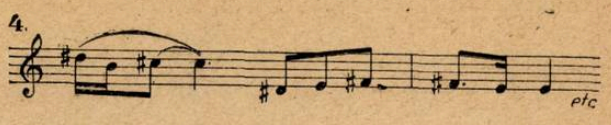
Tema a doua apare în mi major, dominanta, după o potolire a mișcării și forței sonore, la solist, în mișcarea moderato molto. Față de verva primei teme ea ni se înfățișează ca un cîntec duios și totuși pasionat:

3



In desfășurarea ei regăsim elemente izvorîte din tema întîi, pe care le-am semnalat. Iată și un fragment din continuarea temei a doua, concludent în acest sens:

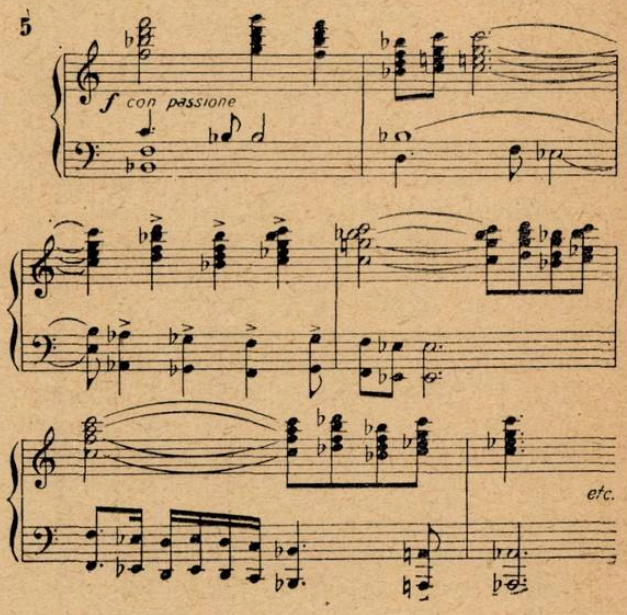
4.



Departe de a stînjeni contrastului dintre temele mișcării, această legătură celulară ritmică accentuează unitatea întregului componistic al primei părți.

Dezvoltarea se întemeiază pe temele arătate; în prelucrarea lor recunoaștem elementele caracteristice ce apăreau ca latente în expoziție, dar care capătă în această secțiune profiluri și ambianțe noi. Intr-un punct de mare intensitate emotivă (un tutti orchestral), tema a doua se suprapune cu elemente ce fac parte din organica celei dintîi. Dăm un extras de partitură:

5



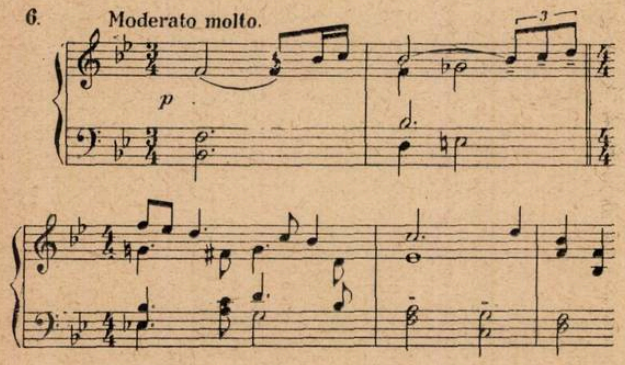
Inainte de repriză se intercalează cadența de virtuozitate a instrumentului solist, făurită de compozitor pe motivele ritmice și melodice cunoscute. E locul să arătăm aci că partida solistului vădește o temeinică cunoaștere din partea autorului a tehnicii și posibilităților expresive ale viorii. Se vede că nu e o asimilare a lor teoretică, după cursurile de orchestrație, ci o cunoaștere profundă, multilaterală, de experiență practică. De altfel, de la vîrsta de 7 ani, compozitorul a învățat vioara, ajungînd într-un stadiu avansat în studiul acestui instrument.

Repriza, reluarea temelor după planul obișnuit al secțiunilor formei de sonată, față de expoziție este prescurtată. Veșmîntul simfonic al temelor aduce aci lucruri noi. După o accelerare rapidă se ajunge în mișcarea allegro molto — coda, — în care la orchestră și solist, apar ecouri ale temei inițiale încheind mișcarea într-o atmosferă luminoasă.

Inceputul părții lente a concertului — moderato molto, — creează parcă prin melodia

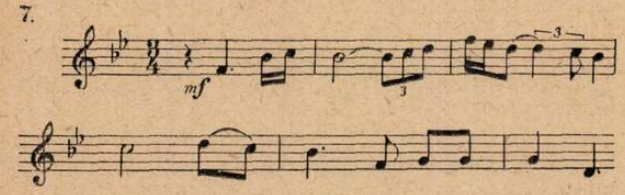
nostalgică a clarinetului acompaniat de fagoți și susținut de o pedală pe si bemol la contrabași, imaginea unui moment de liniște, de singurătate sufletească, trăită în mijlocul naturii impunătoare, de la munte. După revărsarea spontană de tinerețe din partea întîia, această pagină apare ca un cîntec în care străbate acel sentiment complex și intens, greu de definit, dar ușor de simțit pentru noi, căruia poporul îi spune „dor".

6. Moderato molto.



Vioara solistă preia cîntecul

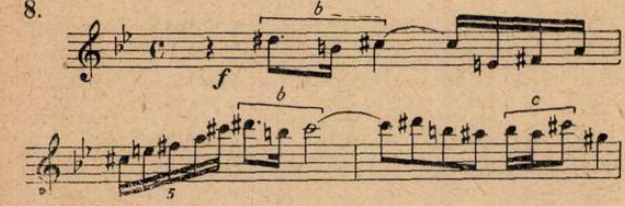
7.



în timp ce corzile ascultă parcă cu admirație țesînd laolaltă cu flautul care își înalță pentru o clipă glasu-i cristalin, fire fine de podoabă.

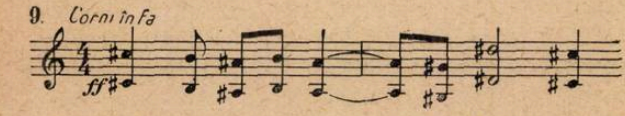
Lirismul, încîntarea poetică, erau afirmate îndeajuns, cînd iată că intervine un tremolo al corzilor în pianissimo, peste care cornul cu surdină răsună de departe, ca o amenințare. Tremolo-ul crește treptat în intensitate, devine înfrigurat. La vioară apare apoi într-o mișcare mai grăbită elementul de contrast, un episod învolburat în care putem recunoaște figurile ritmice semnalate în ex. nr. 1 :

8.



Ele răsună ca un ecou îndepărtat al atmosferei dinamice din partea întîia. Este adus pe urmă motivul ciclic intonat cu vigoare de cei patru corni, pe un tremolo puternic :

9. Corni în Fa

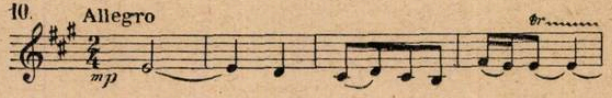


E parcă o chemare, ca un hăulit care taie liniștea munților.

In desfășurarea simfonică, frînturile din mișcarea a doua a concertului se amestecă cu reminiscențe din prima temă a părții întîi, aduse pe urmă de solist. După acest episod central revine prima secțiune a mișcării într-o orchestrație bogată, amplă.

Ultima parte, allegro, e scrisă în forma obișnuită de rondo, concepută însă într-un chip potrivit concepției ciclice a concertului. Intr-adevăr, ea nu începe cu refrenul, precum se întîmplă în mod obișnuit ci cu tema întîia din prima mișcare, care apare astfel la vioară :

10. Allegro



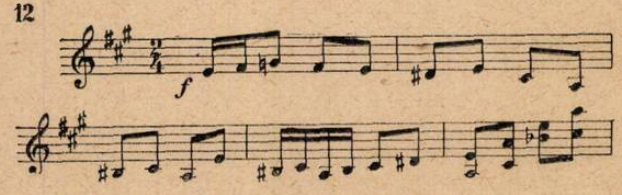
Dar refrenul se infiltrează în țesătura simfonică prin elementul lui ritmic inițial :

11.

(el conține celula ritmică notată „c" în ex. nr. 1).

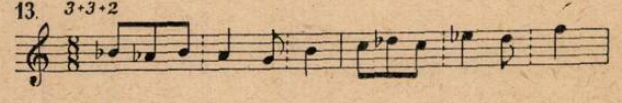
Acest element ritmic ce pregătește apariția refrenului reușește să biruie, devenind preponderent. In finalul concertului, este citat un motiv din jocul popular denumit „Irindeaua". Sînt primele două măsuri ale refrenului :

12



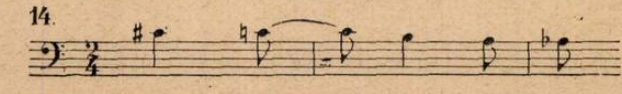
Refrenul exemplificat mai sus e repetat de cîteva ori, amplificat sonor și iată că apare primul cuplet cu o ritmică capricioasă în măsura de 8/8 a cărei metrică fusese anticipată deja cu cîteva măsuri înainte, prin artificii de deplasare a accentelor și legături de frazare în cadrul măsurii de 2/4. Iată începutul primului cuplet, adus de solist :

13. 3+3+2

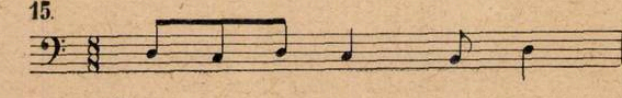


Este deosebit de interesant felul în care readuce compozitorul caracteristicile temei inițiale a concertului ce pot fi identificate în diverse transformări : schimbări în structura melodică și ritmică, inversări de sensuri, sau schimbări de intervale. Dăm aci două momente ca exemplu :

14.



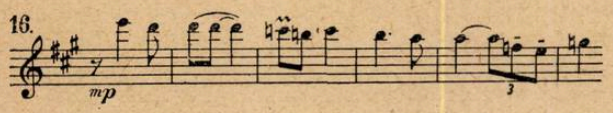
15.



După cum se poate vedea, acest din urmă fragment are ritmica primului cuplet dar aduce aminte totuşi de tema iniţială a concertului.

Intervine în desfăşurarea acestui rondo o mişcare centrală mai potolită, moderată, în care vioara solistă expune următoarea temă a cărei înrudire cu prima temă a lucrării, deşi îndepărtată, poate fi luată în seamă :

16.



La un moment dat răsună la corn motivul ciclic, dar tema de mai sus nu este înlăturată ; ea e însă în scurt timp înlocuită de refren a cărui readucere este amplificată ca dimensiune şi cantitate sonoră. In această repriză a primei secţiuni a rondo-ului revine şi primul cuplet, tot la solist, în aceeaşi măsură de 8/8 alcătuită din măsurile 3/8 + 3/8 + 2/8.

In coda este readusă tema ciclică şi melodia iniţială din partea a doua. Ea e suprapusă cu măiestrie peste refrenul ultimei mişcări în timp ce instrumentului solist îi sînt hărăzite un şir de scînteieri. Astfel acest final plin de dinamism şi vervă nestăpînită devine un fel de rezumat foarte concis al materialului tematic principal al concertului, creînd ascultătorului un sentiment de plinătate sufletească, determinat de un cerc de emoţii bine conturat, unitar.

Mircea Basarab foloseşte foarte rar teme populare. Rapsodia sa, după cum e şi firesc se întemeiază pe material folcloric autentic (din Moldova şi Oltenia). In afară de această lucrare Mircea Basarab nu mai citează teme culese decît în cele „Cinci miniaturi pentru orchestră" scrise pe teme din Moldova şi Bucovina.

In concertul pentru vioară întîlnim, după cum am văzut, doar două măsuri în care e citată o frîntură dintr-un joc popular dar — cu toate acestea — limbajul melodic al acestui concert ca şi acel al celorlalte lucrări ale tînărului compozitor este puternic ancorat în solul natal. E atît de legat încît, chiar atunci cînd îşi propunea să compună muzică pentru scenă menită să ilustreze vreo lucrare dramatică a vreunui autor străin, deci nelegate de aspecte specifice vieţii poporului nostru, Mircea Basarab, după cum ne-a mărturisit, trebuia să depună eforturi în vederea creării atmosferii şi culorii cerute de piesă, întrucît necesita o ieşire din sfera naţională a gîndirii sale muzicale.

Prin reproducerea trecută printr-o personalitate artistică ce se face mereu simţită, a unor întorsături melodice caracteristice muzicii noastre populare, prin sublinierea unor cadenţe de asemenea caracteristice, prin folosirea largă a ritmurilor viguroase izvorîte din jocul poporului şi în sfîrşit prin învesmîntarea acestora într-o haină armonică şi orchestrală potrivită, Mircea Basarab apare ca un compozitor ce aparţine organic culturii noastre muzicale. Iar prin gradul evoluat la care a ajuns limbajul său orchestral şi în bună parte cel armonic, autorul concertului dovedeşte că ţine pas cu dezvoltarea generală a artei muzicale, ceea ce constituie un indiciu în plus că lucrarea sa va cuceri aprecierea şi peste hotare, situîndu-se printre acelea care demonstrează continua înflorire a culturii noastre muzicale.

In muzica noastră, săracă încă în lucrări de tip concertistic, concertul lui Mircea Basarab constituie după cum am mai spus, un pas înainte pe calea creării unei literaturi romîneşti de acest gen. Tînărul compozitor a dovedit încă o dată talentul şi cunoştinţele sale temeinice în domeniul creaţiei şi este fără îndoială că forţele sale viguroase, proaspete, vor contribui într-o remarcabilă măsură la înflorirea creaţiei noastre muzicale. După cum dovedesc lucrările lui Mircea Basarab, dubla sa activitate de dirijor şi creator îi aduce foloase însemnate în domeniul componistic. Intr-adevăr, cercetînd partitura concertului său de vioară, încă de la primele pagini se impune ca o caracteristică concepţia cu adevărat simfonică, atît a masei orchestrale pe care compozitorul o vede ca un imens rezervor de resurse ce pot fi tratate şi combinate în fel şi chip, cît şi a părţii solistice care este subordonată acestei concepţii, fără ca posibilităţile de relevare cerute de însăşi natura specifică genului, să fie puse în umbră. Partida violonistică reuneşte virtuozitatea decorativă cu cantabilitatea şi expresivitatea caldă. Armoniile care împodobesc tematica laolaltă cu orchestraţia sînt variate şi expresive, cu chibzuinţă alese, economic folosite. Lucrarea are în întregul ei un aspect dinamic plin de vivacitate datorită mai cu seamă ritmicei pregnante a motivului ciclic şi a materialului melodic, de joc, din final. Iată de ce acest concert ar putea fi denumit pe drept cuvînt un „concert tineresc".

Deşi unora care cunosc bine tehnica de orchestrator a lui Mircea Basarab, le-ar putea apare poate curios, paradoxal, socotim totuşi necesar să spunem că frumuseţea tematicii, soliditatea construcţiei formei acestui concert întrece în calităţi, comparativ vorbind, tratarea armonică şi chiar cea orchestrală care ar fi putut fi mai îndrăzneaţă. Pe de altă parte credem că dacă elementul liric era subliniat şi mai mult, mai cu seamă în mişcarea a doua, lucrarea ar fi cîştigat. Se simte lipsa unor fraze melodice mai ample, de un suflu mai generos, mai larg. Cu toate acestea, se poate spune fără putinţă de tăgadă, că lucrarea lui Mircea Basarab reprezintă nu numai un succes artistic al tînărului compozitor ci şi o realizare însemnată a artei noastre muzicale contemporane.

Plenara a VIII-a a Conducerii Uniunii Compozitorilor Sovietici

Lucrările celei de a VIII-a Plenare a Conducerii Uniunii Compozitorilor Sovietici s-au desfăşurat la Moscova între 7 şi 18 martie. Plenara a fost consacrată dezbaterii problemelor simfonismului sovietic. La ea au participat numeroşi muzicieni şi iubitori de muzică din Uniunea Sovietică. Au fost audiate numeroase lucrări simfonice şi vocal-simfonice scrise în ultimii ani în U.R.S.S. Astfel sînt uverturile de D. Şostakovici („Festiva") şi I. Meitus, simfoniile de D. Şostakovici (a X-a), I. Ivanov (a VII-a), L. Hodja-Einatov, O. Taktakişvili (a II-a), A. Rzaev („Babek"), A. Haciaturian, S. Razorenov (simfonia-legendă „In amintirea Zoii Kosmodemianskaia"), E. Kapp (a II-a), ş. a. concertele de pian şi orchestră de R. Scedrin, G. Galînin, A. Leman, D. Fedov, concertele de vioară de A. Rzaev, V. Gomoliaka, E. Balsis, poemele simfonice „Radda şi Loiko" de A. Petrov, „In amintirea poetului" de I. Akbarov, suite de balet de Aram Haciaturian („Spartakus") şi a A. Egiazarian, simfoniettele de Boris Ceaikovski şi L. Prigojin, Rapsodia de E. Svetlanov, oratoriile de E. Tamberg („Pentru libertatea poporului"), A. Maciavariani („Ziua Patriei mele"), etc., etc.

Cuvîntul de deschidere al plenarei a fost rostit de Tihon Hrennikov, secretar general al Uniunii Compozitorilor. Raportul despre „Situaţia şi sarcinile muzicii simfonice sovietice" a fost prezentat de L. Danilevici. Discuţiile la raport au durat trei zile.

In încheierea lucrărilor sale plenara a adoptat o hotărîre cu privire la convocarea celui de al II-lea Congres al Compozitorilor Sovietici în aprilie 1956.

Delegaţii la Congres vor asculta şi dezbate două rapoarte principale (despre situaţia şi sarcinile creaţiei muzicale sovietice şi despre dezvoltarea muzicii progresiste de peste hotare), precum şi o serie de corapoarte (despre problemele muzicii simfonice, de cameră, de masă, despre problemele operei, baletului, comediei muzicale şi oratoriilor, despre creaţia tinerilor compozitori şi aceea pentru copii şi tineret, despre critica muzicală şi muzicologia sovietică).

Lucrările plenarei sînt de un deosebit interes pentru muzicienii noştri. Publicăm numai rezumatul raportului şi discuţiilor apărute în „Sovetskaia Kultura", organul Ministerului Culturii al U.R.S.S.

Despre situaţia şi sarcinile muzicii simfonice sovietice*)

La Casa Centrală a compozitorilor, participanţii la Plenară au ascultat raportul prezentat de L. Danilevici intitulat „Despre situaţia şi sarcinile muzicii simfonice sovietice". Raportul a atras un bogat auditoriu. Vorbind despre larga răspîndire a muzicii simfonice în rîndurile poporului, despre cerinţele înalte pe care auditorii le prezintă compozitorilor raportorul s-a oprit asupra etapelor principale ale dezvoltării simfonismului sovietic şi asupra trăsăturilor lui caracteristice.

In istoria muzicii simfonice universale — a spus L. Danilevici — simfonismul sovietic este un fenomen nou din punct de vedere calitativ. Multe dintre lucrările simfonice, oratoriile, cantatele sovietice, au întruchipat teme noi, generate de realitatea revoluţionară sovietică, au reflectat prin mijloacele muzicii chipul minunat al poporului nostru — constructorul comunismului, apărătorul Patriei socialiste.

Trăsăturile noului, care caracterizează simfonismul sovietic, se vădesc şi în reflectarea conflictelor încordate, a luptei forţelor antagoniste, proprie epocii noastre.

Dezvoltînd tradiţiile clasice, compozitorii simfonişti sovietici caută noi mijloace de expresie care să corespundă conţinutului nou. Aceste căutări şi-au lăsat amprenta asupra structurii intonaţionale a simfonismului realist sovietic, strîns legat nu numai de vechiul cîntec popular, dar şi de genurile şi formele contemporane ale folclorului de cîntece.

In istoria simfonismului sovietic, un rol deosebit de important îl joacă cultura muzicală naţională a diferitelor popoare din U.R.S.S. şi dacă înainte, pînă la Revoluţia din Octombrie nu se putea vorbi, de pildă, de simfonismul azerbaidjan, uzbec, în prezent în aceste republici naţionale există şi se dezvoltă o artă simfonică.

In continuare, L. Danilevici s-a oprit asupra acelor contradicţii adînci prin care se remarcă istoria simfonismului sovietic. El a amintit că tocmai în muzica simfonică s-au manifestat cel mai mult denaturările formaliste, condamnate de Comitetul Central al Partidului în anul 1948. Indicaţiile înţelepte ale Partidului au trezit un mare avînt în rîndurile compozitorilor sovietici, — maeştri ai simfonismului. Şi totuşi compozitorii noştri au rămas mult datori faţă de popor. Chiar şi azi — a spus L. Danilevici, — mai există încă recidive de formalism, pînă în prezent o parte dintre tinerii noştri compozitori mai sînt atraşi de unele „experimente" în creaţie care ies în mod vădit din cadrul artei realiste. Prin urmare, lupta împotriva rămăşiţelor şi recidivelor de formalism trebuie dusă neîncetat.

In acelaşi timp, raportorul a arătat că unii compozitori şi critici dau uneori dovadă de bucherism, dogmatism şi lipsă de exigenţă în aprecierea lucrărilor noi. El a arătat felul mărginit în care înţeleg aceştia metoda realismului socialist şi a criticat încercările de a stabili un fel de „norme de medie aritmetică", obligatorii, chipurile, pentru toţi compozitorii. Pe baza exemplului a trei dintre cele mai remarcabile simfonii ruse, create în ultimii ani —

*) „Sovetskaia Kultura" nr. 36/1955

a XXVII-a de N. Miaskovski, a VII-a de S. Prokofiev şi a X-a de D. Şostakovici — L. Danilevici a subliniat cît de variate şi bogate sînt genurile şi tipurile simfonismului sovietic. In fiecare dintre aceste lucrări sînt întruchipate laturi diferite ale realităţii contemporane: Simfonia a XXVII-a de N. Miaskovski, este o dramă lirică, Simfonia a VII-a de S. Prokofiev — o poveste simfonică despre tinereţe, Simfonia a X-a de D. Şostakovici — o tragedie în care se redă ciocnirea dintre forţele progresiste ale omenirii şi forţele reacţiunii şi obscurantismului.

Vorbitorul a dedicat în întregime partea principală a raportului său analizei compoziţiilor care au fost executate în cadrul actualei plenare. Vorbind despre Simfonia a X-a de D. Şostakovici, L. Danilevici i-a reproşat autorului că în simfonie, imaginile triste sînt exprimate mai puternic decît ceea ce li se opune. In acelaşi timp raportorul a subliniat că ea este una dintre lucrările care ne emoţionează, trezeşte în auditor gînduri şi emoţii profunde.

Raportorul a făcut o înaltă apreciere simfoniei compozitorului L. Hodja-Einatov din Leningrad.

In continuare, L. Danilevici a subliniat că una din sarcinile cele mai însemnate care stau în faţa muzicii simfonice sovietice este reflectarea eroismului epocii noastre, a vitejiei poporului sovietic în lupta pentru onoarea, libertatea şi independenţa Patriei, pentru pace, pentru triumful comunismului. Dar în acelaşi timp — remarcă raportorul — linia eroică a creaţiei simfonice nu a căpătat încă o dezvoltare însemnată. Deseori, adevăratul eroism este înlocuit cu zgomote şi surle de fanfare, care nu spun nimic.

— Pe fundalul acestor „osanale" — a spus L. Danilevici — se reliefează în mod plăcut Simfonia a II-a de O. Taktakişvili, care se remarcă prin trăsăturile stilului cu adevărat eroic şi ale caracterului monumental. In ea există şi emoţie lirică şi avînt dramatic plin de pasiune. Imaginile dramatice şi tragice, în dezvoltarea lor, generează ideea de bază, optimistă a simfoniei, ideea eroismului popular, ideea caracterului nemuritor al poporului. Ea însă nu este exprimată pretutindeni la fel de pregnant. Uneori în simfonie se manifestă o anumită lipsă de independenţă a graiului muzical, elemente de retorică. Aceste lipsuri sînt deosebit de evidente în final.

Raportorul şi-a îndreptat atenţia şi asupra unei alte simfonii eroice — „Babek" — a tînărului compozitor azerbaidjean G. Rzaev, dedicată eroului luptei de eliberare naţională a poporului azerbaidjean împotriva cuceritorilor arabi din secolul al IX-lea. Este o lucrare interesantă dar cu totul lipsită de maturitate. Uneori graiul muzical folosit de tînărul compozitor este sărac şi lipsit de plasticitate. Sarcinile dezvoltării simfonice, ale formei simfonice, nu sînt în toate cazurile, rezolvate cu succes. Obiecţiile cele mai serioase le provoacă finalul acestei lucrări. Şi lucrul acesta nu este întîmplător.

— Problema finalului — a spus raportorul — este una dintre cele mai grele probleme ale dramaturgiei simfonice. Cîteodată chiar şi unii dintre marii compozitori nu reuşesc să rezolve această problemă. Creaţia simfonică actuală oferă de asemenea o serie întreagă de exemple de finaluri care nu izvorăsc în mod organic din întreaga dezvoltare precedentă, ci apar mai degrabă ca o „încheiere" formală a unui ciclu simfonic.

In continuare, L. Danilevici a subliniat starea deosebit de nesatisfăcătoare în domeniul simfonismului programatic.

El a amintit celor prezenţi, că la noi există o serie întreagă de lucrări, intitulate programatice, în a căror muzică programul nu-şi găseşte o întruchipare plastică, suficient de concretă. Uneori autorii transformă caracterul programatic într-un caracter ilustrativ, se folosesc de procedee şablon cu caracter descriptiv.

S. Razorenov, autorul „Simfoniei-legende în amintirea Zoii Kosmodemianskaia" a reuşit în bună parte să evite aceste greşeli serioase. Imaginile muzicale ale simfoniei sale sînt concrete, ele transmit cu multă preciziune concepţia programatică a compozitorului.

Ca exemplu de corespondenţă nesatisfăcătoare între muzică şi program, raportorul a citat simfonia lui A. Skulte, în care se simte totuşi mîna unui artist mare, talentat. In fiecare parte întîlnim idei interesante, însemnate. Cu toate acestea, legătura dintre muzică şi programul autorului, ideea luptei împotriva atîţătorilor la un nou război este cu totul relativă. Intruchiparea valoroasă a programului este împiedicată de unele lipsuri serioase din simfonie — valoarea inegală a materialului muzical, stilul ei şi mai ales lipsurile în ce priveşte forma.

— Dramaturgia simfonică — a remarcat în continuare L. Danilevici — este una dintre laturile cele mai slabe dintr-o bună parte a lucrărilor noastre simfonice.

L. Danilevici a făcut o serie de observaţii critice şi la adresa lucrării „Tablouri din Stalingrad" de V. Trambiţki. Compozitor serios, profund gînditor, V. Trambiţki nu a reuşit totuşi în această lucrare să dezvăluie din plin posibilităţile sale de creaţie. In bună parte, materialul tematic din lucrarea „Tablouri din Stalingrad" este palid, în ea există multe pasaje exagerat de lungi. In această lucrare se reliefează insuficient stilul individual de creaţie al autorului.

In continuare, raportorul s-a oprit în amănunţime asupra concertelor instrumentale. Mulţi dintre compozitorii sovietici, a spus el, au recurs la genul de concert pentru solo de instrument cu orchestră. In cele mai bune concerte sovietice, la fel ca şi în cele mai bune simfonii, se redă veridic un conţinut contemporan, legat de viaţa oamenilor sovietici. In ele, elementele naţional-populare au căpătat o largă dezvoltare. Concertele pentru pian şi pentru vioară de A. Haciaturian — primele lucrări de acest gen — sînt bazate întru totul pe o largă prelucrare şi dezvoltare simfonică a intonaţiilor şi imaginilor din muzica populară a Transcaucaziei şi în primul rînd a Armeniei. In concertele pentru vioară, B. Dvarionas şi E. Balisis au folosit trăsăturile caracteristice din cîntecele şi dansurile populare lituaniene, compozitorul moldovean Poliakov a arătat ce uriaşe posibilităţi de dezvoltare virtuoasă, de concert, se ascund în folclorul moldovenesc plin de pitoresc şi de temperament.

Concertele pentru pian ale tinerilor compozitori G. Galînin şi R. Şcedrin — sînt lucrări foarte deosebite. In fiecare dintre ele se observă o accentuată individualitate în creaţie. Concertul lui G. Galînin este foarte îndrăzneţ, chiar cutezător, în el se observă acea „zburdălnicie" a lui Prokofiev. Muzica din concert este străbătută de acel clocot furtunos al forţelor tinere, de dinamism, de un ascuţit umor. Cu totul alta este structura stilistică din concertul lui R. Şcedrin. R. Şcedrin tinde spre cîntecul de lume rusesc, plin de sevă, cu structură de „ciastuşcă" (cuplet — n. r.).

Fără îndoială, că aceste lucrări — a spus Danilevici — ca şi concertul pentru vioară de A. Rzaev nu pot încă pretinde că ar reprezenta o creaţie matură. Dar, criticînd lipsurile din lucrările tinerilor compozitori, trebuie să sprijinim acel element nou, interesant, înaintat, pe care-l conţin. La noi însă există mai mulţi pedanţi în artă, deosebit de precauţi ca s-o spunem pe şleau — nişte oameni fricoşi, care se tem de îndrăzneală în creaţie, de spirit inovator. Totodată raportorul a subliniat că tineretul nu înţelege întotdeauna în mod just problema inovaţiei realiste. De multe ori tinerii compozitori săvîrşesc greşeli serioase, făcînd experimente de dragul experienţelor.

Un capitol special din raportul lui L. Danilevici a fost consacrat oratoriilor şi cantatelor. Vor-

bînd despre particularităţile specifice ale acestui gen, analizînd unele oratorii-cantate care au fost executate în cadrul plenarei, raportorul s-a oprit asupra situaţiei în care se află creaţia simfonică în republicile naţionale.

— Creaţia simfonică a compozitorilor din Ucraina — a spus L. Danilevici — a străbătut un drum lung şi rodnic, multe dintre lucrările lor au constituit un aport valoros la muzica sovietică. Totuşi simfonismul ucrainean nu a fost reprezentat la Plenara a VIII-a în modul cel mai fericit. In afară de uvertura lui I. Meitus, cunoscută dinainte auditorilor, a mai fost executată o singură lucrare ucraineană — Simfonia de V. Gomoliaka. Scrisă cu o perfectă cunoaştere a meşteşugului, ea nu cuprinde însă decît o reflectare superficială a realităţii noastre, în simfonie nu se simte prezenţa unei idei mari, a unui conţinut important.

Latura cea mai pozitivă din creaţia compozitorilor simfonişti gruzini constă în caracterul popular al conţinutului şi al graiului muzical, în folosirea formelor variate din muzica populară gruzină. Din acest punct de vedere un mare interes îl prezintă oratoriul lui A. Maciavariani. Dar simfonismului epic oratorial al autorilor gruzini îi sînt proprii şi unele scăderi — caracterul încărcat, greoi, al unor compoziţii monumentale, predominarea exagerată a improvizaţiei, impreciziunea în formă.

In ultimul timp Armenia a promovat o serie de tineri compozitori talentaţi, care lucrează cu succes în diferite genuri, printre care şi în genul simfonic. Cu atît mai straniu pare faptul că la Plenara a VIII-a nu a fost interpretată nici o lucrare simfonică mare, de compozitori armeni. Muzica simfonică armeană a fost reprezentată prin suitele de G. Eghiaziarian şi A Hudoian. Aceste suite se remarcă prin anumite calităţi dar nici una nici cealaltă nu sînt lucrări simfonice în adevăratul înţeles al acestui cuvînt.

Un tineret talentat creşte şi în Azerbaidjanul sovietic. Trecînd peste unele lipsuri, Simfoniile lui Hasan Rzaev şi R. Gadjiev, concertul pentru vioară de Azer Rzaev, ne dovedesc că în Azerbaidjan, cadrele de compozitori s-au completat cu noi forţe de creaţie. Dar tinerii compozitori din Azerbaidjan mai sînt încă departe de a-şi fi însuşit pe deplin măiestria ; în acest domeniu ei trebuie să lucreze încă mult şi perseverent.

Remarcînd că în Lituania, Estonia şi Letonia, compozitorii învinq cu succes influenţele modernismului, amintind rolul pozitiv deosebit de mare pe care-l joacă faptul că compozitorii îşi îndreaptă privirile spre creaţia populară, L. Danilevici s-a oprit asupra greutăţilor de care se loveşte creşterea simfonismului sovietic în Republicile Baltice. Plenara şi audiţiile care au avut loc în cadrul plenarei au dovedit că în Estonia şi Letonia, compozitorii nu rezolvă întotdeauna cu succes sarcinile legate de forma, de dezvoltarea simfonică a materialului muzical. In simfonismul lor se mai observă o eficienţă redusă, predomină caracterul contemplativ, static, nu este încă întru totul înlăturată o anumită închistare, proprie activităţii de creaţie a compozitorilor din Letonia, Estonia şi Lituania.

Vorbind despre situaţia în care se află creaţia simfonică din Asia Centrală, L. Danilevici a subliniat în primul rînd numărul mic al cadrelor de compozitori simfonişti din aceste republici. Participanţii la plenară au audiat prima cantată tadjică intitulată „Infloreşte, Tadjikistan!" de tînărul compozitor S. Saifiddinov. Cantata lui Saifiddinov este construită pe principiile suitei, ei îl lipseşte în mod evident avîntul simfonic. Unele dintre părţile ei sînt mai degrabă cîntece iar nu muzică pe plan simfonic de cantată. Latura pozitivă a lucrării constă în originalitatea ei naţională, în prospeţimea imaginilor muzicale de bază. S. Saifiddinov este un compozitor capabil ; creaţia lui este strîns legată de muzica populară tadjică. El trebuie însă să-şi însuşească arta simfonismului.

In ultimii ani, dintre compozitorii care lucrează în genurile simfonic şi oratorial, s-au remarcat de asemenea V. Muhatov (Turkmenia), A. Tuleev (Kirghizia), M. Tulebaev (Kazahstan), I. Abkarov (Uzbekistan). Cu toate acestea, muzica simfonică din republicile Asiei Centrale şi Kazahstan se dezvoltă încet, cu mare greutate.

Pentru creaţia simfonică a multor compozitori — a spus L. Danilevici — este caracteristică în general lipsa unei iniţiative îndrăzneţe în creaţie, lipsa gîndirii profunde, a măiestriei ; tezaurul muzicii populare se foloseşte, adesea, într-un mod mărginit, superficial.

După părerea raportorului acestea sînt piedicile care frînează dezvoltarea creaţiei simfonice bieloruse. Incă de la naşterea muzicii simfonice din Bielorusia, compozitorii E. Tikoţki, V. Zolotarev, A. Bogatirev, V. Olovnikov şi alţii au realizat anumite succese în creaţie. Uneori însă autorii lucrărilor simfonice bieloruse aleg calea minimei rezistenţe, nu caută să rezolve probleme mari şi complicate de creaţie. De multe ori, în compoziţiile lor, melodiile populare sînt prea puţin dezvoltate, insuficient de îmbogăţite de fantezia compozitorului. In ele se vădeşte o slabă cunoaştere a posibilităţilor orchestrei, sărăcia graiului armonic.

Incheindu-şi raportul, L. Danilevici a spus :

— Avem nevoie de o exigenţă mai mare, de pretenţii mai înalte, de mai mult spirit de adîncire în gîndirea creatoare, de mai multă atenţie faţă de problemele măiestriei. Lipsurile şi greşelile manifestate în anumite lucrări nu micşorează cu nimic măreţele cuceriri ale artei noastre simfonice. Mergînd cu încredere pe drumul realismului socialist, muzica simfonică, ca şi întreaga artă muzicală sovietică va atinge culmi şi mai însemnate în creaţie, va satisface cerinţele spirituale mereu crescînde ale poporului nostru.

Probleme de creaţie devenite actuale*)

— discuţiile la plenară —

. Momentul central al lucrărilor Plenarei a VIII-a a Conducerii Uniunii Compozitorilor Sovietici din U.R.S.S. l-a constituit discuţia creatoare în jurul problemelor actuale ale dezvoltării muzicii simfonice sovietice, şi a lucrărilor audiate în cadrul plenarei. Această discuţie a stîrnit un interes larg în rîndurile publicului muzical ; la ea au participat compozitori şi muzicologici, reprezentanţi ai diferitelor republici, oraşe şi regiuni ale ţării.

După cum s-a remarcat în repetate rînduri în cadrul discuţiilor purtate, plenara a VIII-a a constituit o strălucită trecere în revistă a culturii muzicale multinaţionale sovietice, o dovadă a succeselor incontestabile obţinute de creaţia simfonică sovietică din ultimii ani.

In special, I. Şaporin, M. Druskin şi V. Voloşinov (Leningrad) au remarcat că, spre deosebire de majoritatea trecerilor în revistă ale muzicii sovietice care au avut loc în ultimii ani, la Plenara a VIII-a s-au prezentat cu succes tineri compozitori sovietici. In compoziţiile lor se poate observa în prezent un interes profund faţă de creaţia de cîntece populare, faţă de forma pregnant naţională.

Simfonia a X-a de D. Şostakovici — o lucrare cunoscută publicului sovietic şi care a stîrnit un mare interes în rîndurile sale — a fost obiectul unor

*) „Sovetskaia Kultura" nr. 38/1955

discuţii însufleţite. Printre participanţii la plenară s-au găsit atît admiratori pătimaşi ai acestei lucrări, cît şi critici înfocaţi. Aceştia din urmă au obiectat autorului coloritul deosebit de sumbru al lucrării, o atenţie exagerată faţă de imaginile răului, ale distrugerii. Dar atît apărătorii Simfoniei a X-a a lui Şostakovici, cît şi criticii ei au fost de acord asupra faptului că această compoziţie constituie unul dintre fenomenele cele mai însemnate ale muzicii sovietice din ultimii ani, atît în ceea ce priveşte bogăţia ei emoţională, cît şi înalta măiestrie artistică pe care o vădeşte.

Printre problemele de creaţie, ridicate în cadrul discuţiei, un loc însemnat l-au ocupat cele privind forma naţională a operelor simfonice. Mulţi dintre vorbitori au subliniat că această problemă nu a găsit încă o rezolvare precisă, clară, în ştiinţa muzicală sovietică ; pînă în prezent nu rare sînt cazurile de înţelegere limitată a caracterului popular, interpretate ca o reproducere mai mult sau mai puţin conştiincioasă de melodii populare. Despre lucrul acesta au vorbit printre alţii şi compozitorul A. Kos-Anatolski din Lvov şi muzicologul P. Huciua (R.S.S. Gruzină). Ca exemple de folosire mărginită, formală şi, prin aceasta săracă a tezaurului creaţiei muzicale populare au fost citate în cadrul discuţiei suita „Tablouri din Stalingrad" de V. Trambiţki şi Simfonia lui V. Gomoliaka. De asemenea, foarte importantă este problema caracterului unitar, organic, a unităţii de stil a materialului de cîntece populare folosit de autor şi a imaginilor muzicale create de compozitorul însuşi. O asemenea unitate de stil a fost realizată în poemul simfonic „In amintirea poetului" de I. Akbarov, în simfonia a II-a de O. Taktakişvili şi în alte cîteva lucrări. Dar acest lucru nu este realizat nici pe departe întotdeauna. După părerea lui A. Nesterov (Gorki), B. Ghibalin (Sverdlovsk) şi o serie de alţi vorbitori, de nepotrivirea de stiluri dintre materialul muzical personal al autorului şi cel popular se resimte şi concertul pentru pian de R. Şcedrin, unul dintre cei mai tineri participanţi la plenară. In general însă varietatea de stiluri din compoziţii, caracterul şubred, dezlînat al formei, care este manifest îndeosebi în finaluri, un oarecare caracter de şablon în succesiunea imaginilor muzicale din ciclul simfonic de sonată — sînt cele mai caracteristice lipsuri care s-au manifestat în lucrările simfonice audiate în cadrul concertelor plenarei.

De aceea nu este de mirare faptul că unii vorbitori şi-au concentrat atenţia tocmai asupra problemelor formei de sonată, asupra posibilităţilor de folosire în cadrul ciclului de sonată simfonică actuală a structurii tradiţionale a simfoniei clasice. Despre această problemă au vorbit cît se poate de amănunţit muzicologul M. Druskin şi compozitorul V. Voloşinov.

Allegro de sonată — o parte esenţială a ciclului de sonată simfonică — este una dintre formele muzicale care dispune de cele mai bogate posibilităţi de expresie. Totuşi, de multe ori, compozitorii interpretează allegro-ul de sonată doar ca o schemă în cadrul căreia se poate aşeza comod materialul, iar nu ca o formă, ca un mijloc artistic pentru realizarea concepţiei ideologice. De aici decurge acea umplere mecanică a schemelor tradiţionale, clasice, de sonată cu material muzical fără nici o legătură cu dramaturgia imaginilor muzicale şi cu conţinutul lor de idei. De aici decurg lipsurile formei simfonice, a unor părţi din ea şi a ciclului în întregime. De aici — şi apariţia în simfonismul sovietic a schemei „şablon" în succesiunea părţilor ciclului.

Această înţelegere schematică, formală, a legilor dramaturgice din ciclul simfonic a constituit una dintre cauzele principale ale insuccesului suferit de o serie de lucrări simfonice care au fost executate la plenară. Compozitorul lituanian S. Vainiunas a vorbit foarte tăios despre caracterul slab, neconvingător al finalurilor multor simfonii, numind plenara a VIII-a „Plenara finalurilor nereuşite".

In discuţiile despre legăturile reciproce dintre formă şi conţinut s-au relevat şi unele puncte de vedere greşite în această problemă. Obiecţii serioase a provocat mai ales raţionamentul neclar, pe această temă, al lui F. Koziţki (R.S.S. Ucraineană) care a ajuns la ideea greşită a identităţii dintre noţiunea de formă şi cea de schemă.

In expunerea sa, tînărul muzicolog A. Sohor, din Leningrad s-a referit la problema individualităţii de creaţie a compozitorilor simfonişti sovietici. La orice artist mare există întotdeauna o sferă precisă de teme. Existenţa concepţiei „proprii" a imaginilor „proprii", este o chezăşie a caracterului monolit, a unităţii ciclului simfonic. Din păcate dintre lucrările prezentate la ultimele audiţii de muzică simfonică, puţine s-au remarcat printr-o concepţie creatoare proprie.

Un schimb viu de păreri au provocat problemele simfonismului programatic. Şi acest lucru nu este de mirare, întrucît pînă acum ştiinţa muzicală nu a ajuns la o definire precisă a muzicii cu program. Pînă în momentul de faţă, unii muzicieni identifică noţiunea de caracter programatic şi cea de caracter realist al muzicii, dintre programatism şi bogăţia de conţinut, etc. După cum remarca tînărul muzicolog I. Hohlov (Moscova), lipsa unei claritaţi în înţelegerea caracterului programatic s-a făcut simţită şi în faptul că în nici una dintre compoziţiile cu program care au fost interpretate, programul vorbit — un component indisolubil al acestui gen — nu a fost făcut cunoscut auditorilor.

Una dintre problemele care au stat în centrul atenţiei discuţiei a fost problema măiestriei componistice. Vorbitorii au subliniat că în faţa compozitorilor sovietici stă ca şi mai înainte, în toată plinătatea, sarcina ridicării măiestriei adică a întruchipării ideilor într-o formă pregnant artistică. Mulţi dintre vorbitori — N. Jiganov (R.S.S. Tătară), I. Vitolin (Letonia), K. Dankevici, A. Balancivadze (Gruzia) şi alţii au subliniat în multe lucrări o insuficientă claritate şi cantabilitate a graiului muzical, monotonia coloritului orchestral, tendinţa deosebită spre tutti puternice, belşugul de momente culminante şi lungimi. Toate acestea scad din forţa expresivă a lucrării.

Uneori, în căutarea unor rezolvări pregnante, originale, năzuinţa lor spre originalitate, spre caracterul individual al creaţiei, autorii sînt atraşi spre „inovaţii" aparente, spre combinaţii de sunete, condimentate, neobişnuite, care îi duce — chiar dacă ei nu intenţionează aceasta — spre tendinţe formaliste, condamnate cu hotărîre, la timpul lor, în cunoscutele documente de partid. După părerea majorităţii participanţilor la discuţii, această soartă a avut-o şi tînărul şi talentatul compozitor Karen Haciaturian din Moscova. Luînd cuvîntul la plenară, F. Koziţki, N. Jiganov, T. Vîzgo (Uzbekistan), K. Dankevici, I. Nisnevici (Bielorusia), N. Rogojina (Leningrad), I. Şaporin, T. Hrennicov, au vorbit despre originalitatea căutată a autorului, despre tendinţa lui spre sonorităţi orchestrale neobişnuite care nu servesc drept mijloc de expresie a unei imagini ci ca un scop în sine, despre caracterul abstract, artificial, al finalului simfoniei. Unii vorbitori au încercat să explice insuccesul lui K. Haciaturian prin atracţia lui spre lucrările lui Şostakovici.

In legătură cu aceasta, O. Taktakişvili (R.S.S. Gruzină) a remarcat pe bună dreptate că de multe ori influenţa lui D. Şostakovici asupra creaţiei compozitorilor este cît se poate de pozitivă. Ea se simte în chip vădit în creaţia unui mare maestru cum este Kara Karaev. Măiestria lui Şostakovici, maniera lui de creaţie este vădită şi în stilul compozitorului B. Ceaikovski în ultima sa compoziţie

— Simfonietta. Totuşi, tînărul compozitor a rămas pe deplin independent, nu şi-a pierdut individualitatea sa pregnantă. Acelaşi lucru se poate spune şi despre Simfonia lui R. Gadjiev (în special despre scherzo). Simfonia lui Karen Haciaturian însă nu este un exemplu de influenţă, ci de imitare negîndită a unor procedee de expresie ale lui D. Şostakovici.

Dintre problemele organizatorice, au fost aduse în discuţie îndeosebi acelea care privesc propagarea nesatisfăcătoare a muzicii sovietice. F. Koziţki a remarcat pe bună dreptate că printre lucrătorii filarmonicii şi cei din instituţiile muzicale de răspundere există tendinţa de a include în repertoriul concertelor numai un număr extrem de limitat de lucrări ale compozitorilor sovietici. Este destul ca o lucrare să fie criticată în cadrul unei discuţii de creaţie, pentru ca să nu mai fie interpretată, chiar şi în cazul cînd majoritatea participanţilor la discuţie o apreciază pozitiv. Despre neatenţia manifestată de organizaţiile de concerte faţă de muzica sovietică au vorbit şi alţi participanţi la Plenara a VIII-a. V. Levaşev (Novosibirsk) a arătat că lucrurile stau deosebit de nesatisfăcător cu propaganda creaţiei muzicale sovietice în provincie, unde, din cauza lipsei materialului, auditorii sînt lipsiţi cu anii de posibilitatea de a auzi lucrări noi.

Mulţi dintre oratori au reproşat Secretariatului Uniunii Compozitorilor slaba organizare a lucrărilor plenarei a VIII-a. A. Nesterov a atras atenţia asupra faptului că programele concertelor de selecţionare în vederea plenarei au fost alcătuite neglijent, în grabă. I. Hohlov i-a criticat pe organizatorii plenarei pentru atitudinea de neglijenţă vădită chiar faţă de pregătirea discuţiei de creaţie.

In discuţiile purtate s-a arătat şi faptul că Secretariatul Uniunii Compozitorilor nu cunoaşte încă îndeajuns situaţia din organizaţiile de compozitori republicane şi în special din cele regionale.

Discuţia de creaţie despre muzica simfonică sovietică, cu care s-au încheiat lucrările Plenarei a VIII-a a Conducerii Uniunii Compozitorilor Sovietici, a fost activă şi în multe privinţe rodnică.

O lipsă vizibilă a ei a fost un anumit caracter subiectiv al criteriilor de apreciere după „principiul" „mie-mi place" sau „mie nu-mi place". La lucrările plenarei n-au participat de loc compozitori care lucrează în alte genuri muzicale şi unii scriitori, poeţi, muzicieni-interpreţi, exponenţi ai auditorilor.

Vorbind despre tendinţa încă neînlăturată la unii dintre tinerii compozitori spre acea măiestrie formală, spre inovaţie de dragul inovaţiei, cît şi despre influenţele formalismului, rămase încă neînvinse, nici unul dintre participanţii la discuţie nu a încercat să analizeze totuşi în adînc, una din cauzele acestui fenomen, să pună în discuţie situaţia care există în învăţămîntul şi educaţia tinerilor compozitori atît în conservatoare cît şi în cadrul organizaţiilor de creaţie ale compozitorilor.

★

Plenara a VIII-a a Conducerii Uniunii Compozitorilor Sovietici din U.R.S.S. a constituit un bilanţ de creaţie al activităţii compozitorilor simfonişti în domeniul unuia dintre cele mai complexe genuri ale artei muzicale. Ea a dovedit activitatea însemnată a compozitorilor sovietici în acest domeniu, a arătat că muzica sovietică se dezvoltă pe drumul realismului şi al caracterului popular.

Dar în acelaşi timp, cerinţele puse de Partid, de popor, în faţa muzicienilor nu sînt încă îndeplinite satisfăcător. Autorii de opere simfonice au rămas încă mult datori în faţa auditorilor.

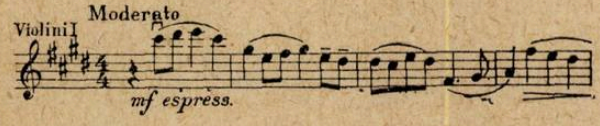
A activiza prin toate mijloacele munca de creaţie, a lupta cu perseverenţă pentru însuşirea culmilor măiestriei artistice, a învăţa neîncetat de la viaţă sînt sarcini, care stau în toată plinătatea lor în faţa compozitorilor sovietici.

Problemele elementului poetic în simfonia sovietică*)

— partea II-a —

Caracteristică este desăvîrşirea drumului de creaţie în genul simfonic al eminentului compozitor sovietic S. Prokofiev. După cum se ştie, el a început cu „Simfonia clasică", al cărei stil are o anumită claritate. Mai tîrziu, alături de creaţii pregnante, poetice, el a scris şi o serie de lucrări încurcate, de un deosebit rafinament, lucrări de-a dreptul formaliste.

Compozitorul şi-a încheiat drumul său creator cu Simfonia a VII-a, de o claritate clasică. In ea simţim o nouă „înflorire" a imaginilor vii, cu caracter uman, poetice, inspirate. Tema din introducere puternic lirică, cantabilă, degajă o natură caracteristic expresivă, poetic-intonaţională :



In torentul de figuri melodice cu un caracter mai „general" şi mai puţin determinate ca dispoziţie şi conţinut, apariţia ei joacă un rol important din punct de vedere al sensului, al expresiei intonaţionale, al formei. In contextul melodic al simfoniei, eliberată de exagerările tratării expresioniste a caracterelor, a imaginilor şi a stărilor psihologice, această temă apare într-o formă proaspătă şi reliefată, ca o adevărată exprimare poetică a imaginii lirice, fermecător de tinerească.

Caracterul larg cuprinzător al melodiei, coloritul „cald" al timbrului (vioara) expresia lirică a acestei teme, atrag puternic o ureche muzicală. Contururile de vals, lirico-elegiace, din partea a II-a a simfoniei, apropiate prin structura lor de secţiunea principală din prima parte, cît şi o serie de întorsături melodice din partea a treia contribuie de asemenea la reliefarea coloritului poetic din lucrare, cu toate că, asemenea primei teme din simfonie, ele se dizolvă uneori în forme mai generale ale mişcării muzicii. Aceste sonorităţi poetice ale simfoniei sînt tocmai cele care apropie lirismul ei de lirismul transparent, clar, vocal, cantabil, omenesc, al clasicilor.

In simfonia a VII-a întîlnim multe elemente de tăios scherzo, caracteristice pentru stilul lui Prokofiev. Aceste trăsături se îmbină cu elemente de gen în construcţia părţilor şi episoadelor, lucru care, incontestabil, este apropiat de principiile clasice (valsul, gavota, galopul).

In ansamblu, ultima simfonie a lui S. Prokofiev înseamnă un mare progres în conştiinţa artistică a compozitorului. Ea este o „repriză" creatoare, originală a artistului ; pe povîrnişul vieţii el se înapoiază spre imagini clasice clare. După mulţi ani de rătăcire în creaţie el afirmă principiile realiste ale simfonismului. De principiile clasice de creaţie ale compozitorului sînt apropiate nu numai caracterul limpede al limbii, al formei, nu numai renunţarea la elementul exterior, de afiş, retoric, dar în primul rînd acea plinătate sufletească, acea claritate a înseşi sentimentelor şi conştiinţei sănătoase legate puternic de viaţă, acea atitudine optimistă faţă de realitate.

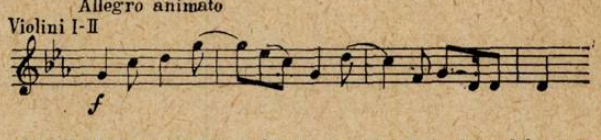
Se poate ca la aceasta să fi contribuit şi faptul că elementul poetic din Simfonia a VII-a are un caracter intim liric, în chip pregnant exprimat. Simfonia este lipsită de un caracter conflictual ascuţit, de un dramatism încordat, de eroism, de avîntare epică. Această simfonie este un fel de moment de odihnă venit după vuietul furtunilor creatoare.

In Simfonia a VII-a nu se dezvăluie, nu apare în faţa noastră acel artist aprig, răzvrătit, frămîntat de tendinţa de nereţinut spre căi necunoscute, spre „ţărmuri noi" în artă, uneori străine. Nu ! Compozitorul convins, întărit din punct de vedere ideologic îşi adresează ultimul său cuvînt spre tînăra generaţie a Patriei lui, iar pentru această convorbire caută cuvinte pătrunzătoare, intonaţii, melodii, imagini cordiale, poetice. In simfonia sa „clasicul" nu răsună retrospectiv, ci într-un fel original, individual ; în ea, elementul nou nu mai are nimic comun cu nihilismul muzical. In ea noi vedem dezvoltarea cu adevărat inovatoare a tradiţiei simfonismului clasic, iar nu simplificarea, înfrînarea fundamentului modernist ce predomina înainte. Lucrul acesta este deosebit de însemnat pentru caracterizarea biografiei creatoare a compozitorului. Pentru că tocmai în aceasta constă apropierea şi deosebirea simfoniei lui de modelele clasice.

★

In simfonia a XXVII-a de N. Miaskovski se poate vedea de asemenea limpezirea în general a graiului muzical, alegerea materialului intonaţional după principiul apropierii lui de acel izvor viu de intonaţii poetice din graiul muzical în circulaţie.

Chiar în tema principală din prima parte a simfoniei se observă renunţarea categorică la abstractismul în melodică, propriu unor simfonii din trecut ale compozitorului. Claritatea contururilor intonaţionale, frumuseţea expresivă a melodiei, uneori apropierea de modulaţiile cîntecului popular rus (solo de corn englez) — toate acestea se dezvăluie în mod organic în ţesutul simfonic, pătruns de acea rezonanţă emoţionantă, bărbătească, dramatică :



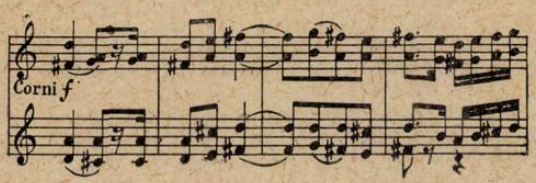
Limbajul melodic folosit de N. Miaskovski are o logică lăuntrică originală în ce priveşte construirea intervalelor şi concepţia mişcării, pe care nu o poţi sezisa întotdeauna din prima dată. Desfăşurarea firească a melodiei capătă uneori o orientare neaşteptată, unele devieri, zigzaguri ; muzica lui necesită o atenţie încordată, o bună memorie auditivă. In simfoniile lui, fundamentul poetic nu are întotdeauna un caracter nemijlocit, „comunicativitate" ; uneori el este încătuşat oarecum de o bază intelectuală. In simfonia a XXVII-a, în special în prima ei parte, elementul poetic este, incontestabil, exprimat mult mai cald, mai cordial, mai „sănătos". Acelaşi lucru se poate spune atît despre introducere cît şi despre prima temă din partea a doua a simfoniei, pline de o demnitate nobilă, de o sobră reţinere. In aceste teme, sunetul poetic se îmbină cu succes cu acel caracter patetic emoţionant, eroic, din episodul de mijloc.

In partea a doua a simfoniei nu există psihologism ; aici întîlnim o desfăşurare obiectivă, echili-

*) Partea I-a a articolului — reprodus după *Sovetskaia Muzîka*" nr. 1/1955 — a apărut în „*Muzica*" nr. 3/1955

brată, liniştită a unui eveniment dureros, dramatic, a unui sentiment patetic întrucîtva concentrat, sobru, întrerupt de „vîrtejuri".

In final, cu caracteristicile lui de gen, caracterul lui de scherzo, structura eroică a temei a doua de marş, dramatismul şi transparenţa ei — limbajul melodic al simfoniei se apropie mult de intelectualismul înalt al lui Taneev, de acea obiectivitate strictă şi de caracterul reţinut al sentimentelor. Datorită acestui fapt tema eroică în formă de imn, energică, din marşul de slavă, răsună mai pregnant:



In simfonie, inspiraţia poetică lăuntrică, ca o expresie a caracterului nemijlocit al sentimentelor, este destul de originală întrucît, în principal, ea este subordonată unei gîndiri logice, stricte. Totuşi ea se profilează mult mai pregnant şi mai semnificativ decît într-o serie de alte simfonii ale lui Miaskovski. Lucrul acesta dovedeşte faptul că sfera filozofică a simfonismului sovietic — adică ideile, concepţiile, punerea unor probleme de o mare însemnătate socială, — este transmisă tot mai adesea nu într-o formă seacă, raţionalistă ci într-o limbă simplă, accesibilă, cordială.

In creaţia lui D. Şostakovici, la fel ca şi în lucrările lui S. Prokofiev şi N. Miaskovski, se observă de asemenea un proces intensiv complicat şi contradictoriu de îmbogăţire treptată a mijloacelor de reliefare poetică în expresia melodică. Ele se dezvăluie încă sporadic dar devin tot mai reliefate (din punct de vedere structural), tot mai umane prin căldura sentimentelor. Lucrul acesta dovedeşte o limpezire generală a gîndirii muzicale a compozitorului.

Am avut posibilitatea să remarcăm în alte articole înclinaţia compozitorului spre sfere emoţionale extreme în exprimarea stărilor sufleteşti şi a trăirilor; de la sunete zguduitor de pline de afecte (de pildă episoadele culminante din prima parte a simfoniei a X-a) pînă la teme melodice tinereşti, primăvăratice, uimitor de cristaline, emoţionant de clare (în cantata „Soarele străluceşte deasupra Patriei noastre", în oratoriul „Cîntarea pădurilor", în unele cîntece lirice, duioase de masă, în muzica scrisă pentru filme). In aceste „sfere polare" de expresivitate se vădeşte în acelaşi timp şi elasticitatea intonaţională, sensibilitatea gîndirii muzicale a compozitorului şi neobişnuita sa capacitate, ce n-a fost încă suficient reliefată, de exprimare cu adevărat poetică.

In diversitatea graiului muzical, în frumuseţea lui, se vădesc bogăţia sufletească a compozitorului, capacitatea lui de a-şi întruchipa gîndurile fie sub forma unor complexităţi de sunete dramatic încordate, fie cu ajutorul unor imagini luminoase, optimiste, aproape naive prin prospeţimea şi prin caracterul lor senin.

In cîteva din ultimele lucrări ale lui D. Şostakovici se observă o anumită întărire a atenţiei faţă de poetica sunetului, faţă de fundamentul melodico-lirie, o tendinţă spre limpezirea graiului muzical. Acest lucru se observă atît în cvartetul nr. 4 (op. 83), cît şi în unele preludii şi fugi, în Simfonia a X-a şi în ultima lucrare a compozitorului — „Uvertura festivă".

In cvartetul nr. 4, lucrul acesta se vădeşte în tema lirică cantabilă din prima parte. Ea are trăsături de linişte, de claritate a sentimentelor, cu toate că muzica are un colorit funebru (ce apare datorită predominării unui ostinato pe tonică la bas, aproape de-a lungul întregii părţi).

Melodia liniştită, cantabilă — „povestea" viorii din partea a doua a cvartetului — sunetul reţinut, în surdină, al întregului ansamblu, se remarcă de asemenea prin acea strictă simplitate şi noblеţe a sentimentelor, prin caracterul concentrat al stărilor sufleteşti. Este drept că şi în acest cvartet D. Şostakovici, maestru al facturii polifonice pe multe planuri şi al momentelor culminante încordate, recurge cîteodată la unele complexităţi intenţionate, la unele îngrămădiri. Imbinările armonice simple, stricte, temele semidansante, reliefate din punct de vedere melodic, cantabile sau mişcate, se sting uneori în dezvoltarea lor, se pierd în ceaţa complexului de sonoritate (mai ales în final).

Totuşi, trecînd peste această inegalitate, peste acest dezechilibru, în cvartet există multe elemente care dovedesc tendinţa crescută spre limpezirea graiului muzical al compozitorului, spre îmbogăţirea lui cu calităţi melodice individuale, unice. Aici se observă şi întoarcerea originală spre poetica minunatului cvintet al lui D. Şostakovici. Să ne amintim de melodica poetică a unor fragmente din această compoziţie (episoadele din prima parte, fuga, cantabilul intermezzo).

Şi în simfonia a X-a, D. Şostakovici nu este străin de gîndirea muzicală poetică, deşi aici, ea se manifestă destul de reţinut. Poate teama de faptul că „numai cu ajutorul tehnicii nu poţi crea stări sufleteşti, dar nici numai cu ajutorul simţului poetic nu poţi crea o lucrare" (Rimski-Korsakov) îl obligă pe compozitor ca nu numai să acorde în această simfonie multă importanţă tehnicii desăvîrşirii compoziţionistice a ideii, dar în acelaşi timp îl îndeamnă pe calea unei autoîngrădiri estetice, a unei „atitudini spartane" faţă de poezia sunetului. De aceea, în unele episoade ale simfoniei, fundamentul poetic este oarecum înăbuşit şi, dacă am putea spune astfel, el abia scînteiază ca o lumină ce pîlpîie, ce abia sclipeşte.

Contururile intonaţionale caracteristice ale temei din introducere sînt colorate de un romantism poetic de tip clasic, propriu cîndva, de pildă, temelor de meditaţie filozofică ale lui Liszt; în partea principală, cantabilă, lirică (solo de clarinet) se simte clar coloritul naţional; prima temă din partea a treia şi tema de răspuns cu care contrastează (tema cornului), se remarcă prin caracterul determinat al dispoziţiei poetice, printr-o liberă „încîntare", prin accesibilitate şi uşurinţa de a putea fi reţinută; episodul lirico-dramatic, al invaziei viorilor, din finalul simfoniei, este plin de o mare forţă expresivă.

Cu toate acestea, coloritul poetic al acestor episoade se face rareori simţit din plin, în mod liber, cu toată forţa şi măreţia bogatului şi generosului melodism din cîntecele ruse, cu toată forţa încordării simfonice a torentului de sunete.

Toate acestea nu sînt decît insuliţe, „stînci de mărgean" pitoreşti, de care se sparg valurile oceanului, frămîntat de vuiet şi de furtuni, ale sunetelor patetice, puternice, dar sumbre. Evenimentele dramatice, gîndurile apăsătoare, sentimentele şi trăirile despre care povesteşte compozitorul, par să nege nu numai lirismul şi caracterul elegiac dar şi poezia luptei.

Şi totuşi există şi o asemenea poezie — poezia patosului dramatic al luptei şi al bucuriei victoriei, poezia plină de bărbăţie simţită în „Vestitorul furtunii" al lui Gorki. Iar în zilele noastre este tocmai nevoie de o asemenea poezie, poate chiar în primul rînd. Să ne amintim de minunatele cuvinte ale lui M. Gorki, spuse lui Romain Rolland: „In aceste zile cînd aventurierii atîţă învrăjbirea şi ura între popoare, cînd ameninţarea unui nou măcel mondial devine tot mai reală, în aceste zile oamenii care ştiu să iubească şi să creadă, trebuie să vorbească tocmai cu curaj, aşa cum vorbiţi dv." [6])

Oare nu trebuie să aşteptăm din partea compozitorilor noştri dezvoltarea principiilor optimiste ale simfonismului clasic? Dezvoltarea armonioasă a tot ceea ce este mai bun şi mai merituos, lăsat de clasici concepţiei măreţe şi luminoase despre lume a

6) „Pravda" din 10 octombrie 1954.

omului din zilele noastre și măreței noastre Patrii — iată ce așteaptă auditorul de astăzi de la graiul poetic al simfoniei sovietice.

Elementul poetic din muzica instrumentală nu trebuie să fie înțeles simplificat — doar ca o sferă îngustă a lirismului și a caracterului elegiac sau ca o „frumusețe" melodică, adică drept un factor pur estetic, de creare a „unei dispoziții sufletești" abstracte, fără un conținut artistic și de idei determinat.

Noi nu putem avea față de problema elementului poetic din graiul simfonic o atitudine pornită de la un punct de vedere îngust emoțional. In creație și în perceperea unei lucrări simfonice, un rol însemnat îl joacă de asemenea acel fundament speculativ, în special în vremea noastră cînd există o serioasă preocupare filozofică față de realitate și față de artă.

Muzica decadentă contemporană, seacă, cerebrală, neurastenică sau pur și simplu inexpresivă, cu toată „beția de cuvinte" sonore și „profunzimea" exterioară, este extrem de săracă în intonații poetice autentice, în cordialitate, în bărbăție, în puritate sufletească. In simfonia a X-a de D. Șostakovici este vizibil învinsă această criză intonațională și artistic-psihologică a graiului instrumental contemporan, deși nu pretutindeni în mod consecvent. La el, ca la un mare artist, problemele sociale mari apar asemenea unor conflicte psihologice personale adînci, percepute și reflectate prin intermediul unui sistem de imagini sonore individuale de o mare forță intelectuală. Multe dintre imaginile-teme din simfonia lui atrag atenția prin expresivitatea lor realistă, prin caracterul lor reliefat, prin strictețea logică a contururilor intonaționale. Dar ele nu ating încă acea treaptă necesară de comunicativitate cordială, de forță și de caracter nemijlocit al sentimentului.

Din „Letopisețul vieții mele muzicale" de Rimski-Korsakov noi știm că într-un timp, în etapa inițială cînd căutau un credo al lor în creație, compozitorii din „grupul celor cinci" manifestau cunoscuta „teamă" față de melodie, o năzuință timidă de a evita o cantilenă „suculentă", fățiș emoționantă. Dar între acea reținere firească, sănătoasă a sentimentului, acea „timiditate" în exprimarea ei melodică, văditá la clasici și „castrarea" conștientă a melodiei de către moderniști, în numele unei „concepții estetice" principial greșite, îndreptate spre a răpi artei caracterul însuflețit, spre a o lipsi de un conținut uman doar pentru „puritatea" arhitecturii sunetelor — este o distanță uriașă.

Expresioniștii sînt și ei tot atît de departe de meritele interioare ale melodiei clasice. Ei nu numai că nu „se jenau" să releveze în muzică sentimentele, dar au dus această exprimare în creație pînă la dezgolirea delirantă, „neruşinată", a stărilor de excitație patologică, generate de un psihic anormal. Respingînd interpretările idealiste date muzicii de către Hegel, nu putem să nu fim de acord cu afirmația lui că „enunțarea bucuriei sau durerii prin strigăte nu înseamnă încă muzică".

In a doua parte a simfoniei, D. Șostakovici dezvăluie în mod convingător tabloul dramatic al groaznicei invazii dușmane, gata să mature totul din cale ; în partea a treia el zugrăvește un inspirat tablou liric al atmosferii pașnice ; în final el caută să afirme ideea de optimism, de încredere plină de bărbăție în triumful vieții ; totuși în partea întîia a simfoniei el pierde simțul măsurii artistice. Episoadele culminante din dezvoltare sună aproape asemenea unor „strigăte" naturaliste trezite de simțuri exaltate. In unele episoade din finalul simfoniei, temele sînt oarecum reci, insuficient de poetice.

Remarcînd slaba „luminare poetică" a motivelor melodico-intonaționale din simfonie, insuficientul lor caracter cantabil, noi, se înțelege, nu intenționăm de loc să orientăm compozitorul spre acea „frumusețe" melodică banală, dulceagă, spre „aspectul plăcut" galant sentimental al imaginii sonore.

Clasicii esteticii muzicale ruse deosebeau cu precizie două genuri de melodism întîlnite în practică. A. Serov vorbea despre muzica realistă, complicată la prima vedere datorită profunzimii gîndirii artistice, cerînd o înțelegere pregătită, dezvoltată, a frumuseții ei adînci și luminate prin intermediul auzului și obișnuinței. Tot el arată că există și o muzică de un alt gen — cu pretenții de seriozitate și profunzime, dar fără un miez lăuntric muzical. Uneori muzica poate să-l „încurce" chiar și pe un muzician de profesie, cînd lasă să se creadă pînă la un moment dat că în ea există ceva frumos, ceva profund gîndit, că are poezie muzicală, și element poetic muzical, în timp ce nimic nu există din toate acestea.

Incontestabil că simfonia a X-a de D. Șostacovici aparține primului gen de muzică, bogată în conținut artistic. Dar în același timp noi trebuie să spunem că, cu toată capacitatea autorului, remarcată de mai multe ori, de a gîndi profund poetic, ea totuși nu are acele însușiri sănătoase, comunicative, acel „caracter înaripat" al temelor și motivelor. După cît se pare lucrul acesta nu se datorează nepriceperii, ci tratării unilaterale a genului instrumental, considerîndu-l ca o sferă deosebită a „intelectualismului muzical".

Lirica pregnant poetică a genurilor vocale din creația lui D. Șostakovici constituie o garanție că el se va îndrepta cu mai mult succes spre un grai viu, cordial, al muzicii realismului socialist. In ce privește muzica sa instrumentală și în special ultima simfonie a sa, analizînd-o într-un spirit obiectiv, trebuie să remarcăm că aici progresul în ce privește gîndirea intonațională nu este încă suficient, deși nu avem dreptul să afirmăm (așa cum fac unii) că ea este scrisă în întregime într-o singură cheie stilistică, cea a expresionismului.

Intărirea liniei poetice — chiar dacă nu atinge încă acea claritate plastică în expresie — iată ce putem constata cu hotărîre în ultima lucrare a compozitorului, în genul simfonic, cu toate că la unii este încă nedesăvîrșită. Acest fapt ne permite să o considerăm ca fiind o mișcare înainte, cu toate că are o oarecare frumusețe „lîncezindă" în reliefurile melodice din limbajul său instrumental, cu toate că în ea mai există motivele unor stări sufletești sobre și a unor dureri apăsătoare. Nu există îndoială că următoarele lucrări ale compozitorului vor dezvălui mai larg însușirile gîndirii sale poetice, vor bucura auditorii prin bogăția și plinătatea emoției, prin acea privire directă, deschisă asupra vieții.

★

Sarcina principală a unui compozitor simfonist, care tinde să aducă o desfătare estetică auditorilor, constă în primul rînd în priceperea din punct de vedere artistic, bogată în conținut poetic, în cantabilitatea expresivă, dramatică, melodia simfonică așterne drum spre conștiința și imaginația auditorului, stabilește un contact emoțional „de la inimă la inimă".

Intr-o melodie, la fel ca într-o lupă, se reflectă concepția compozitorului despre lume și cunoașterea ei de către acesta, atitudinea lui față de viață, dispoziția lui sufletească, starea psihologică, a voinței, a intelectului. Concentrîndu-se în creație, eticul și esteticul caută căi pentru a-și găsi reflectarea în imaginea muzicală cu ajutorul graiului poetic al sunetelor. Numai priceperea de a *simți și de a trăi* adînc fiecare amănunt din viață pe care o reproduce, de a înțelege just concepția ideologică, de a alege cu prudență dar cu căldură emoțională, imaginile muzicale tipice, de viață, numai acest drum va duce simfoniștii noștri la redarea veridică și accesibil poetică a conținutului de viață.

Insușirea proprietăților vii, expresive, ale intonațiilor muzicale poetice constituie una dintre problemele însemnate, cardinale, ale simfonismului sovietic din zilele noastre. In articolul următor vom căuta să arătăm cît de firesc și justificat din punct de vedere istoric este acest lucru, într-o epocă în care, în creația muzicală influențele distrugătoare ale decadentismului sec. al XX-lea s-au manifestat cu atîta forță.

Muzica populară şi muzica cultă

de ZOLTÁN KODÁLY

laureat al premiului Kossuth

Problema întrepătrunderii dialectice dintre creaţia muzicală populară şi cea a compozitorilor, prezintă o importanţă deosebită pentru muzica naţională a oricărui popor. In numărul de faţă al revistei publicăm articolul „Muzica populară şi muzica cultă" de Zoltán Kodály,) în care compozitorul de faimă mondială, eminent reprezentant al şcolii muzicale naţionale maghiare, relevă unele din aspectele problemei amintite.*

Merită într-adevăr să-ţi îndreptăţi gîndurile către problema legăturii reciproce dintre muzica populară şi muzica cultă. Oare se poate spune că ele constituie două lumi deosebite aşa cum se crede în general? Ai crede că în toate ţările există oameni care sînt culţi şi alţii care nu sînt. Primilor le aparţine muzica cultă, iar celorlalţi muzica populară. Cu toate acestea lucrurile nu sînt atît de simple. In ţările cu o limbă unică şi cu o evoluţie liniştită, ambele sînt create în acelaşi spirit, deoarece acest spirit există în toate păturile sociale[1]). Muzica cultă provine din muzica populară, ea este continuarea organică a acesteia la un grad mai complex şi mai dezvoltat. Ea nu poate să se îndepărteze de muzica populară fără a păstra anumite trăsături comune cu aceasta. Ascultînd o operă de Verdi, ţăranul italian va regăsi în forme mai înalte graiul său muzical matern. Liedul lui Schubert şi Schumann îşi găseşte obîrşia în liedul popular german şi chiar la cel mai înalt nivel al său nu va dezminţi această origine.

După cît se pare, la noi prima muzică cultă a fost aceea a barzilor populari: o practicau muzicieni profesionişti care îşi însuşiseră toate cunoştinţele tehnice necesare. Urmele ei materiale au dispărut cu desăvîrşire, cel mult mai pot fi ghicite unele vestigii ale ei în tradiţia populară. Tot ceea ce ştim despre iniţiativele ulterioare ale muzicii culte a fost pe de-a întregul străin. Soarta nu i-a dat niciodată îndeajuns răgaz spiritului naţional pentru ca să răspundă impulsurilor exterioare printr-o dezvoltare specifică.

Or, muzica cultă mai înaltă — dacă răsuna din cînd în cînd — nu-şi avea originea în spiritul popular. Ea ne-a venit de-a gata din străinătate şi a rămas ceea ce fusese întotdeauna: expresia caracterului unui alt popor. Acelaşi lucru se petrecea şi cu pătura conducătoare a societăţii noastre care nu-şi găsea obîrşia în popor, ci venea din străinătate ca o pătură socială superioară.

Atunci cînd societatea — la origine unitară — a început să se stratifice, o pătură superioară maghiară a ieşit din popor. Aceasta, care frecventa Parisul pentru a-şi face studiile (veacul al XII-lea şi al XIII-lea), a pierdut după cît se pare naivitatea vremurilor străvechi şi încrederea în sine şi revenea aducînd cu sine produsele de-a gata ale culturii europene. Curînd „cultură" a devenit sinonim cu „străin". Disprețul pentru tradiţiile noastre a fost consecinţa acestui lucru; el apare încă la Anonimus şi se dezvoltă mereu pînă în veacul al XVIII-lea pînă la un asemenea punct încît clasele de sus abandonează chiar şi limba maghiară. Mai adăugaţi la acestea războaiele veşnice — cel mai înverşunat duşman al culturii — apoi o vastă imigraţie care cuprindea atît păturile superioare şi mijlocii cît şi pe cele de jos: şi iată Ungaria secolului al XIX-lea a cărei organizare şi ale cărei caracteristici care derivă din aceasta sînt aproape de neînţeles pentru cel care este originar dintr-o ţară omogenă, cu o limbă unică.

In ceea ce priveşte viaţa muzicală de la sfîrşitul veacului al XIX-lea, ţara se împărţea în trei pături întru totul deosebite. Cei care posedă o instrucţie muzicală constituie o pătură extrem de subţire. Ei sînt însufleţiţi de un adevărat cult pentru operele clasice de origine străină, devenite internaţionale, impregnate de spirit italian sau german. Numai în operele lui Erkel şi în rapsodiile lui Liszt ei recunosc pecetea maghiară a unei muzici mai înalte — şi aceasta nu fără oarecare condescendenţă.

Insuccesul altor încercări izolate i-a convins că o muzică cu nivel artistic mai înalt şi cu caracter maghiar nu este decît o nălucă. Ei nu au putut să considere muzica populară artificială a ţiganilor ca o muzică artistică — totuşi numai această muzică a fost credo-ul muzical al clasei noastre mijlocii. Muzica cultă nu ajunsese încă pînă la urechile lor şi, dacă din întîmplare apucau s-o audă, o calificau drept străină şi de neînţeles, învăluind astfel lipsa lor de instrucţie muzicală în fraze naţionaliste. Ei ignorau bineînţeles faptul că acea muzică considerată de ei ca unica muzică cu adevărat maghiară s-a format în veacul al XIX-lea şi că este o muzică artificială, imitînd cîntecul popular, în care se amestecă nenumărate trăsături occidentale. Pe de altă parte în păturile „de jos"[2]) aceşti oameni rămîn deopotrivă de insensibili la muzica populaţiei săteşti. Din lipsă de educaţie muzicală ei n-au înţeles marea muzică cultă. De data a-

*) Articolul este reprodus din volumul festiv *„A 70-a aniversare a lui Zoltán Kodály"*, Budapesta, 1952.

ceasta, neputinței de a înțelege vine să i se adauge o prejudecată socială : desigur că muzica țăranului necioplit nu poate fi mai bună decît țăranul însuși. Pe de altă parte muzica poporului le pare provenită din cea slovacă sau cea romînă deoarece ei înșiși s-au lepădat de mult de cultura turco-ugrică care se află la baza acestei muzici. Atît „în sus", înspre muzica cultă, cît și „în jos", înspre muzica populară, calitatea lor de maghiari este aceea care — susțin ei — îi împiedică să înțeleagă ; or, „în sus" este lipsa lor de instrucție iar „în jos" este deficiența lor culturală națională care stă la obîrșia piedicilor. Naționalismul lor strîmt le închide orizontul în sus și în jos, dar nu-i împiedică să considere drept maghiară o melodie slovacă sau germană. Apoi mai există și o a treia pătură [3]) — populația necunoscută de la sate. La drept vorbind nu se știa dar se bănuia pe baza cîtorva mostre strălucite că în mijlocul ei circulau melodii minunate și necunoscute. Și întrucît o parte a populației puțin mai cultivate împrumutase melodii de la clasa mijlocie, se presupunea că „ceea ce cîntă țăranul nu este decît o deformare a cîntecelor stăpînilor".

Cei care pe la 1900 erau de părere că educația muzicală nu ar putea apare decît din solul comun în care s-ar întîlni cele trei pături răspîndite și că acest sol comun nu va fi altceva decît muzica poporului, relativ lipsită de elemente străine și cea mai credincioasă păstrătoare a tradițiilor — aceia trebuiau deci să înfrunte falsele prejudecăți menționate mai sus. Experții muzicali — deși admiteau valoarea relativă a cîntecului popular, păreau să creadă, văzînd marea colecție a lui Bartalus terminată atunci (al VII-lea volum, 1896) și alte multe ediții foarte populare, că sarcina lor este îndeplinită și că nu mai există nimic de cules. Către 1900, la catedrele cele mai însemnate ale conservatorului se mai preda în limba germană. Viața muzicală se desfășura sub înrîurirea lui Wagner. Arta sa stă la antipodul muzicii populare așa încît culegătorul care pornise la lucru în vremea aceea nu aștepta prea multă înțelegere din partea a lor săi și de altfel nici nu prea găsea.

Nu numai culegerile de cîntece populare nu aveau răsunet, dar o întreagă epocă care a încercat să ridice cîntecul popular la nivelul formelor artistice mai înalte nu a cunoscut decît eșecuri. Martorii „auditivi" ai acestei epoci puteau să considere cu scepticism încercarea de apropiere a muzicii populare de muzica cultă dar ei nu puteau să accepte ca o sarcină a lor, efortul (cu care simpatizează mai mult sau mai puțin clar, dar conștient majoritatea generației actuale) făcut pentru a readuce la solul popular — dacă mai era timp — muzica cultă care urmase modelele străine, efortul făcut pentru oprirea colonizării spirituale aproape generale și pentru zămislirea unei mari muzici culte din izvoarele muzicii populare.

In teoria sa asupra dramei muzicale, Wagner se opunea formelor închise, legate de cîntece. El a realizat teoria sa îndeosebi în Tetralogia Niebelungilor și în Tristan. Dar mai tîrziu în cea mai frumoasă din operele sale — „Maeștrii cîntăreți din Nürnberg" — el s-a reîntors la formele închise și, pe alocuri, se apropie chiar de stilul popular. Una din scrisorile sale ne arată limpede părerea lui despre cîntecele scurte pe care le opune marilor scene de operă. El compară unul din aceste cîntece cu scena de operă care provine dintr-însul și dă prioritate cîntecului (scrisoare către Mathilde Wesendonk, 21 septembrie 1861). Nu-i de mirare că majoritatea publicului i se alătură lui. Rezultă în mod logic din această declarație a lui Wagner că el ar fi preferat să compună mai degrabă cîntece decît măreațe scene de operă.

Cîntecul lui Wagner și scena de operă răsărită din el, înfățișează foarte bine cea mai izbitoare deosebire dintre muzica populară și muzica cultă : adică dimensiunea. Aci, un laconism concentrat, dincolo, forme dezlînate și extinse prin toate mijloacele amplificării. Se spune că un ban de aur este atît de maleabil încît cu ajutorul lui poți să acoperi cu desăvîrșire un soldat călare. Care este oare forma sub care aurul este mai prețios ? Greutatea, deci și valoarea sa, sînt identice ; dar e mai ușor să bagi în buzunar banul de aur. Tot așa, un scurt cîntec popular valorează tot atîta ca o operă muzicală deșirată în lungime.

Dacă marea formă este pe de-a întregul umplută de un conținut deopotrivă de mare, opera este cu mult superioară cîntecului popular. Dacă zaua de aur care îl acoperă pe călăreț este tot atît de groasă ca banul de aur, ea este cu mult mai prețioasă.

Dar cît de multe abuzuri s-au făcut în numele formei ! După Wagner muzica va fi atinsă de Elephantiasis. In aceasta ea nu face decît să urmeze spiritul vremii. S-a căutat în toate domeniile realizarea colosalului. S-au format orchestre uriașe, fabricanții de piane au construit piane enorme, în detrimentul unui ton frumos a fost înmulțit la infinit numărul țevilor de la orgi. In cutare simfonie de lungă durată nu găsim tot atîta substanță muzicală ca într-un frumos cîntec de cinci minute. Această perioadă ne-a învățat din plin că „lungimea" nu înseamnă „valoare".

Adesea marii lirici ai muzicii culte nu au depășit în lungime cîntecul popular. Aceste opere sînt rude apropiate ale cîntecelor populare. Unica deosebire constă în aceea că în vreme ce muzica cultă este o creație pe de-a întregul individuală, comunitatea este aceea care participă la crearea cîntecului popular. Chiar și aici prima formă este o creație individuală, dacă nu chiar conștientă. Dar munca de șlefuire îndeplinită de compozitor este cîteodată aci opera a cîtorva generații.

Este îndeobște cunoscut că cei mai mari maeștri au adus modificări la operele lor prescurtate. Cîteva cîntece de Schubert — acest geniu de o prodigioasă fecunditate — ne-au parvenit în două sau trei forme. Dar practica

ne arată că în muzica cultă şlefuirea sau modificarea a fost uneori făcută de alţii. Noţiunea şi cerinţa de originalitate sînt recente. Odinioară nu interesa decît opera, nimeni nu întreba de unde o luase compozitorul. Fiecare se credea autorizat să transcrie sau să recompună opere. Shakespeare îşi ia subiectele de unde le găseşte dar cîteodată el transcrie piese întregi. Este cunoscută „pasiunea" lui Bach pentru transcripţii. „Te Deum din Dettingen" de Haendel este transcripţia operei unui vechi compozitor italian.

La drept vorbind, în muzica populară o „transcripţie", o nouă variantă, se naşte de fiecare dată cînd ea trece prin gura unui cîntăreţ. Această proprietate specială a fost adesea scoasă în relief ca şi cum ar fi caracteristica dominantă a cîntecului popular.

O regăsim în arta înaltă, şi în zilele noastre nimeni nu ar îndrăzni să califice drept plagiat „Toldi de Arany" [4], deşi întreg Ilosvai se găseşte într-însul. În muzică de exemplu, în multe din lucrările denumite aranjamente de cîntece populare, poate fi găsită mai multă originalitate şi invenţiune decît în multe pastişe socotite „găselniţe ale autorului".

Metoda de creaţie pare a fi întru totul diferită: aci creaţie individuală, înseamnă variaţiunea unei forme care încetul cu încetul duce la o formă nouă. Dar să privim mai îndeaproape istoria muzicii: oare operele individuale care nu seamănă cu nimic altceva ţîşnesc din compozitori aşa cum Minerva a ieşit din capul lui Jupiter? Chiar şi operele de început ale celor mai mari maeştri nu sînt altceva decît imitaţii şi sînt foarte puţin diferite de creaţia predecesorului lor. S-ar putea spune că scriu „variante" şi nu opere noi. Originalitatea lor nu se dezvoltă decît progresiv, deopotrivă cu drumul lor personal. Şi chiar în lucrările lor cele mai originale poate fi regăsită înrîurirea altora. In primele opere ale lui Wagner nimeni n-a putut bănui pe compozitorul lui Tristan. La 30 de ani Wagner avusese îndoieli asupra sa văzînd atîtea imitaţii şi influenţe străine în opera lui.

Este cît se poate de firesc. Artistul trăieşte în societate şi nu în vid. El simte şi gîndeşte deopotrivă cu milioane de oameni dar el se exprimă mai bine. Dacă o idee exterioară trezeşte gînduri noi este un semn de talent. Dar ce e de spus despre majoritatea artiştilor, la care o idee nouă nu trezeşte decît gînduri asemănătoare şi care de-a lungul vieţii lor, nu vor fi decît epigoni imitatori? Intreaga cohortă a şcolilor de artă, diferitele grupuri, numărul de urmaşi echivalează cu variantele în muzica populară. Peste tot există cîţiva cîntăreţi eminenţi, adevărate culegeri de cîntece urmate de o droaie de imitatori, care învaţă de la aceia cîntecele, interpretarea lor şi eventual manierismul lor. E o adevărată şcoală. Un nou tip de cîntece, din ce în ce mai deosebit se dezvoltă încet, prin variante, plecînd de la cel vechi, cu foarte puţin mai încet decît în muzica cultă. Şi aci apariţia unui nou spirit a avut efectul unei explozii. Istoria muzicii dezvăluie lenta sa pregătire printr-un şir lung de lucrări uitate.

Se socoate că existenţa nescrisă a muzicii populare şi răspîndirea ei orală au o mare însemnătate. La popoarele civilizate din extremul orient o muzică cultă nescrisă destul de complicată a existat vreme de milenii. Pe de altă parte în muzica cultă europeană există şi elemente care nu mai supravieţuiesc decît prin tradiţie. Oricît de minuţioasă ar fi notaţia noastră muzicală ea nu poate să noteze totul. Tradiţia de la om la om este deci indispensabilă studiului instrumentelor. Există lucruri care nu pot fi dezvăluite şi transmise decît prin reprezentarea lor vie. Şi să nu uităm că fiecare artist cîntă o aceeaşi lucrare într-un chip diferit. In interpretarea diferitor artişti o sonată de Beethoven, un lied de Schubert, o arie de operă, răsună într-un chip atît de diferit, încît se poate vorbi aproape de variante. Intr-o lucrare vocală, această varietate poate fi extinsă la un grad atît de mare încît nu sînt puţine notele din lucrarea originală care sînt transformate; sînt transpuse, sînt adaptate vocii cîntăreţului, aşa cum cîntăreţul popular se îndeletniceşte în mod inconştient să strîngă în ambitusul său o melodie care îl depăşeşte.

Notarea muzicii populare devine mai precisă prin înregistrare. De aci şi complexitatea cîteodată uluitoare a notelor. Deosebiri minime în ritm sînt frecvente, nota se scurtează sau se prelungeşte neîncetat cu valori iraţionale; intonaţia este şovăielnică, nota este mai acută sau mai gravă decît trebuie. Ar fi greşit să credem că acestea sînt particularităţi ale muzicii populare. Le regăsim pe toate în muzica cultă. Intonaţia sigură nu e cu putinţă decît pe un instrument cu claviatură, dacă nu este dezacordat şi dacă nu nimerim alături. Dar la instrumentele de coarde sau de suflat sau la cînt, chiar şi intonaţia unui artist cu experienţă este adesea nesigură. Dacă am măsura-o cu un instrument de precizie am descoperi un mare număr de note false. Din fericire urechea nu admite ca note pure aceste devieri minime. Sînt cunoscute cuvintele vestitului pedagog vienez Leschetitzky: „O bună interpretare nu e decît o serie continuă de greşeli ritmice". El înţelege prin acestea micile devieri de la rigida precizie a valorii notelor. Unul din cei mai mari maeştri în viaţă ai interpretării ritmice plastice povesteşte că, în tinereţea sa, el ar fi vrut să cînte muzică de dans, pentru prietenii săi la seratele dansante, dar aceştia i se plîngeau că nu pot dansa întrucît nu cînta „în măsură".

O particularitate foarte ciudată a muzicii populare: ornamentul improvizat şi arbitrar este astăzi interzis cu stricteţe în muzica cultă. Dar altă dată acesta a fost culmea artei interpretative. Manuscrisul autorului era socotit o schiţă, forma definitivă a operei era dată prin „concretizarea" ei de către cîntăreţ sau instrumentist. Era predat cu mare precizie în

manualele începînd din veacul al XVI-lea. El (ornamentul — n. r.) a cunoscut o epocă de glorie în veacul al XVII-lea şi al XVIII-lea. Ultimele sale rămăşiţe se pot regăsi în arta lăutarilor. In muzica cultă, nu fără lupte, compozitorul l-a lipsit pe executant de ornament. Haendel nu a putut să dezobişnuiască o cîntăreaţă italiană decît repezindu-se la ea şi ameninţînd-o că o aruncă pe fereastră. Chiar la începutul sec. al XIX-lea, muzicienii italieni îşi permiteau libertatea de a improviza nu numai în părţile de solo dar chiar şi în părţile de orchestră. De-abia de o sută de ani fidelitatea — ad literam este cerută cu stricteţe. Pînă atunci muzica populară şi muzica cultă nu se deosebeau nici din acest punct de vedere.

Oare ce se mai poate opune în aceste două muzici?

Deşi în general una este mai simplă, cealaltă mai complexă, muzica cultă nu exclude simplitatea şi, de pildă, o calfă de cizmar maghiar va fredona mai uşor oda lui Schiller din Simfonia a IX-a decît un cîntec popular foarte ornamentat.

De fapt am putea spune că nu există deosebiri esenţiale între cele două tendinţe. Ele sînt manifestări diferite ale aceleiaşi funcţiuni umane. Cauza deosebirilor rezidă în stratificarea istorică, naţională, socială şi culturală. Manifestările lor cele mai de preţ sînt la acelaşi nivel. Celelalte depind de valoarea lor artistică. Ele nu sînt îndeajuns de diferite pentru a nu se influenţa reciproc.

Astfel, în perioada de formare a marilor epoci clasice găsim întotdeauna muzica populară ca stimulent sau ca model al efortului către sobrietate.

Orice clasicism nu e decît o simplificare, o purificare în comparaţie cu stilul precedent. Clasicismul vocal din veacul al XVI-lea (pe scurt: perioada palestriniană) este o adevărată muzică populară faţă de complexitatea veacului precedent.

O altă caracteristică a clasicismului este aceea că el înalţă impulsurile naţionale originale către o regiune supranaţională [5]). Simfonia Pastorală de Beethoven se deschide cu o temă aducînd aminte de un cimpoi, de origine croată. Ceea ce simte un croat cînd o ascultă este o impresie în plus, o valoare suplimentară, dar care nu este indispensabilă desfătării artistice în ansamblul ei.

In ceea ce priveşte legătura reciprocă a muzicii populare maghiare şi a celei culte maghiare în vremurile vechi, din lipsă de documente, nu putem spune mare lucru. Este de presupus că, aşa cum limba poporului a influenţat literatura noastră, în paralel, muzica populară a exercitat o înrîurire asupra muzicii culte. Dar nu dispunem de documente decît în ceea ce priveşte influenţa de sus în jos.

Vedem în zilele noastre cît de atent este poporul la creaţia profesională. El a învăţat o bună parte din producţia de cîntece ale compozitorilor din veacul al XIX-lea. Este foarte probabil că lucrurile s-au petrecut aidoma în veacurile dinainte cînd gradul de erudiţie al poporului şi al clasei stăpînitoare nu era atît de diferit şi cînd izolarea socială era mai mică. Graţie acestui lucru poezia lirică a veacurilor al XVI-lea şi al XVII-lea şi cîteva fragmente din cronica rimată au rămas vii în rîndurile poporului. Dar şi piese de muzică de dans internaţionale au supravieţuit, deci ele nu s-au mărginit la clasa suprapusă. O dată cu ele anumite forme occidentale au trecut în popor. Influenţa lor s-a întărit prin mijlocirea cîntului liturgic. Toate acestea la un grad atît de înalt încît este uşor să dovedim că una din formele preferate ale cîntecului nostru popular este de origine occidentală. (Pentru mai multe amănunte vezi studiul: Muzica populară maghiară). După ce am despuiat aceste forme occidentale şi selecţionat melodiile primite de la popoarele vecine, ajungem la stratul care poate fi considerat muzica originală a ungurilor, care este identică pînă în zilele noastre cu muzica popoarelor frăţeşti din regiunea Volgii.

O dată János Erdély a spus oftînd: „Ce n-aş da pentru un cîntec care a stat pe buzele strămoşilor noştri acum o mie de ani! Oare nu ar fi cea mai profundă comuniune să cînţi ceea ce au cîntat ei?"

In ceea ce priveşte textul, această dorinţă nu va fi niciodată împlinită. In ceea ce priveşte melodia ea a fost. Noi posedăm melodii care datează din vremurile cuceririi Patriei sau poate chiar din vremi mai vechi.

Păstrarea lor se datorează faptului că poporul a primit relativ puţine lucruri „de sus". O influenţă mai mare a muzicii culte le-ar fi înlăturat poate. Şi, fiind păstrate, ele au putut să participe la formarea stilului muzicii culte moderne.

In prezent noi sîntem martorii unui al doilea val de influenţe din partea muzicii populare. Sperăm că va fi mai durabil şi că va înălţa muzica noastră la acel nivel la care literatura noastră a ajuns în circumstanţe asemănătoare în vremea lui Petöfi şi Arany.

---

1) Compozitorul maghiar se referă aici, se pare, la unele ţări ca de ex. Germania unde, într-adevăr, pînă pe la mijlocul veacului al XIX-lea muzica profesională prezintă încă puternice afinităţi cu muzica populară, în ceea ce priveşte specificul naţional (N.R.).

2) Kodaly înţelege prin păturile „de jos" probabil mica burghezie orăşenească (N.R.).

3) Compozitorul nu face o delimitare clară între noţiunea de „clasă" şi „pătură".

4) Este vorba de unul dintre cele mai valoroase eposuri ale marelui poet maghiar contemporan cu Petöfi.

5) Compozitorul se referă aci la valoarea universală a unor anumite şcoli naţionale (N.R.).

Ion Nonna Otescu

— cincisprezece ani de la moartea compozitorului*) —

de ALFRED ALESSANDRESCU
maestru emerit al artei din R. P. R.

La 23 martie a. c. s-au împlinit 15 ani de la moartea unuia din compozitorii romîni de valoare, a unuia din îndrumătorii cei mai harnici ai vieții noastre muzicale dintre cele două mari războaie.

Născut la 3 decembrie 1888, Nonna Otescu, fiul profesorului de matematici Ion Otescu, a studiat muzica mai întîi la Conservatorul de muzică și declamație din București, cu Dimitrie Kiriac și Alfons Castaldi, apoi la Paris cu Ch. M. Widor și cu Vincent d'Indy, urmînd în același timp și dreptul.

Încă de la primele sale compoziții, s-a putut întrezări în Nonna Otescu un talent deosebit, o natură muzicală generos și admirabil înzestrată, un temperament delicat, înclinat mult spre poezie.

Studiile clasice i-au orientat gustul pentru antichitatea greco-romană, ce i-a slujit adesea drept izvor de inspirație, lucru ce s-a petrecut și cu alți elevi ai maestrului Castaldi.

Inteligență sclipitoare, spirit mobil și ascuțit, Nonna Otescu se arată în primele sale lucrări simfonice: *„Templul din Gnid"*, *„Narcis"*, *„Legenda trandafirului roșu"*, mai apoi în *„Farmecele Armidei"* încă sub înrîurirea modernilor francezi și italieni. Dictonul francez, ce se aplică în mod curent la muzicanții creatori, că „oricine e copilul cuiva", își găsește la Nonna Otescu o aplicare cum nu se poate mai nimerită. Debussy, Ravel, d'Indy sînt cei care au avut o deosebită influență asupra formării tînărului compozitor.

Profesorul nostru comun, maestrul Castaldi, este primul care ne-a deschis ochii asupra muzicii noi a lui Debussy.

Imi amintesc și acum, cum regretatul Castaldi ne împrumuta din propria sa inițiativă și numai din dragostea ce purta elevilor săi preferați toate partiturile (format de buzunar) ale operelor lui Debussy, Paul Dukas, Ravel, d'Indy, Roger Ducasse, — proaspăt apărute — și cum noi, elevii lui, ne strîngeam în jurul pianului și le studiam cu interes.

Nu mai puțin, după cum am mai spus, a contribuit la orientarea elevilor lui Castaldi, și personalitatea acestui distins maestru, care ne entuziasmase atît prin erudiția sa muzicală, cît și prin exemplul poemului său simfonic *„Marsyas"* care, pentru noi, apărea atunci de o noutate și de o originalitate extraordinară.

Caracteristica principală a primelor lucrări ale lui Nonna Otescu este bogăția lor melodică. Tînărul compozitor era un îndrăgostit al melodiei, pe care o risipește cu o profuziune rară, disprețuind întortochierile căznite ale ultra-moderniștilor, fie ei dodecafoniști sau atonaliști.

Compozitorul e atît de stăpînit de farmecul melodic, încît uneori, furat de el și fără să vrea, cade în mrejile ispititoare ale unui Massenet sau Puccini.

Pentru a ne convinge de această pasiune a compozitorului pentru melodie, e destul să ascultăm poemul său pentru orchestră și vioară obligată, *„Farmecele Armidei"*, unde vom întîlni acea „melodie infinită", atît de scumpă lui Wagner.

Vocabularul armonic al lui Nonna Otescu, somptuos și totuși străveziu, distincția și eleganța frazei sale muzicale, paleta multicoloră a unei orchestrații pitorești, fluide și diafane, sînt caracteristicele esențiale ale acestor prime lucrări.

Urmează în cariera compozitorului o perioadă de tranziție, marcată prin baletele *„Ileana Cosînzeana"*, *„Rubinul miraculos"* și muzica de scenă la *„Ilderim"*, pagini în care el începe să-și îndrepte privirile — timid la început, dar apoi din ce în ce mai stăruitor — asupra

*) Conferință ținută în cadrul ședinței comemorative care a avut loc în ziua de 22.III. a. c. la Uniunea Compozitorilor. Cu acest prilej au fost interpretate lucrări ale compozitorului cum sînt: opera comică *„De la Matei cetire"* (fragmente), poemul pentru vioară și orchestră *„Farmecele Armidei"*, două schițe simfonice intitulate *„Din bătrîni"* și lieduri.

prețiosului tezaur al folclorului autohton, lăsînd să se întrevadă în inspirația sa, primele ecouri ale unei muzici izvorîte din inima poporului nostru.

Dintre cele două fragmente din baletul *„Ileana Cosînzeana"* — cunoscute din concertele dirijate de George Enescu în anul 1919 — *Dansul trestiilor* (cortegiul lui Papură Vodă) și *Dansul lăcustelor* (cortegiul lui Lăcustă Vodă), primul pare mai original, utilizînd contururi melodice cu adevărat fermecătoare, din care crîmpeie stilizate de doină răsar ca rare flori minunate.

Imi amintesc și acum de un interesant pasaj în 5/8, care creează o atmosferă de basm, plină de poezie și de lumini sclipitoare. *Dansul lăcustelor,* deși mai variat ca instrumentație și mai bogat în contraste, pare totuși mai puțin original.

Ambele fragmente erau orchestrate de o mînă foarte expertă, cu un simț al coloritului pitoresc de cel mai bun gust.

In creația lui Nonna Otescu distingem a doua perioadă, în care caracterul romînesc, dezbrăcat de tot ce putea fi banal sau vulgar, devine din ce în ce mai puternic: mai întîi în cele două schițe simfonice, *„Din bătrîni"*, spre a-și găsi mai apoi o deplină și desăvîrșită exprimare în ultima lucrare a compozitorului, rămasă din nefericire neisprăvită, opera sa bufă *„De la Matei cetire"*. Inspirîndu-se aici din vechi hrisoave, compozitorul își imaginează o poveste savuroasă și plină de duh, în care el satirizează anumite năravuri din trecut, o poveste cu călugări păcătoși, cu superstiții străvechi, cu chefuri lăutărești...

In această lucrare, în care compozitorul împletește motivele țărănești cu cele lăutărești, inspirația e avîntată, mlădioasă, plină de lirism; o muzică plină de umor sănătos și spontan, cu calități descriptive remarcabile, cu o vervă îndrăcită, care freamătă de la un capăt la celălalt.

Această lucrare deschidea orizonturi noi muzicii dramatice naționale, atît prin noutatea unui recitativ cu adevărat romînesc, cît și prin știința armonizării și instrumentării, în caracterul cel mai potrivit cu intonațiile cîntecului nostru popular. Regretul nostru că lucrarea a rămas neterminată este cu atît mai adînc.

O altă latură a artistului Nonna Otescu a fost aceea de dirijor. Cine își mai amintește de apariția la pupitrul Operei sau al Filarmonicii a figurii sale distinse cu profil roman, de gestul său sobru și elegant, își amintește totodată de interpretările sale de o rară muzicalitate, niciodată exagerate sau brutale, întotdeauna sensibile și pline de noblețe. Specialitatea sa de interpret fidel al muzicii franceze era îndeobște cunoscută.

In 1910, întors din capitala Franței, unde își făcuse studiile, Nonna Otescu e numit profesor de armonie și contrapunct la Conservatorul din București, iar în 1918, deci la vîrsta de 30 de ani, tînărul muzician ocupă postul de director al Conservatorului, post devenit vacant prin numirea lui Popovici-Bayreuth ca director al Operei din Cluj.

In această nouă funcție pe care a ocupat-o cu cinste pînă la moartea sa, survenită atît de prematur în 1940, Nonna Otescu a îndrumat generații întregi de ucenici într-ale muzicii. El a adus în învățămîntul muzical romînesc un suflu nou, tineresc, ridicînd simțitor nivelul primei noastre școli muzicale, știind să sădească în sufletele studenților săi idealul viu al muzicii românești.

In 1913, compozitorul Otescu e distins cu Premiul „George Enescu" pentru poemul său simfonic „Narcis", iar în 1928 obține Premiul Național de compoziție pentru întreaga sa activitate creatoare.

Inainte de a vorbi de rolul covîrșitor pe care l-a avut Nonna Otescu în dezvoltarea vieții muzicale a țării noastre, aș vrea să spun cîteva cuvinte despre om.

Muzician de vastă cultură, Nonna Otescu a fost una din figurile cele mai reprezentative ale intelectualității artistice romînești dintre cele două războaie mondiale.

El a știut să dăruiască întregii sale activități artistice acea înțelegere pătrunzătoare care i-a luminat întotdeauna calea în rolul său de îndrumător.

Sub zîmbetul său ușor ironic, sub umorul său subtil și malițios, sub aparența sa flegmatică, se ascundea totuși o sinceritate spontană a sentimentelor și a gîndirii sale, un suflet cald și vibrant, un prieten credincios de o înaltă noblețe sufletească, întotdeauna gata să ajute pe toți cei care apelau la sfatul său înțelept, la bunătatea lui rară și care știa să aducă mîngîiere și bucurii tuturora.

Trăind departe de orice reclamă, Otescu nu se gîndea niciodată să-și plaseze lucrările sale în programele concertelor. Așa, o dată, el uitase că avea printre lucrările sale un *Scherzo simfonic,* pe care George Enescu îl dirijase cu cîțiva ani mai înainte. A trebuit ca Enescu să-i amintească prin telefon de această lucrare, pe care dorea s-o reînscrie într-un nou program, fredonîndu-i prima temă.

Cum am spus mai sus, numele lui Nonna Otescu este strîns legat de înființarea a două dintre cele mai importante instituții artistice ale vieții culturale românești: a Soc. Compozitorilor Romîni și a Operei Romîne.

Nu se poate vorbi de începuturile acestor două așezăminte de cultură ale noastre, fără a pomeni numele lui Nonna Otescu.

Ideea înființării unei Soc. a Compozitorilor Romîni, care să promoveze, să ocrotească și să difuzeze creația muzicală românească, a aparținut în primul rînd lui Nonna Otescu.

Nonna Otescu a fost tot timpul vice-președintele acestei societăți, în care calitate a desfășurat o activitate neîntrecută, atît pe plan artistic, cît și pe plan administrativ. El a muncit fără preget pentru o îmbunătățire reală a situației artiștilor creatori și a trebuit să

lupte ani și ani de-a rîndul pînă să poată convinge pe foștii miniștri ai artelor și ai finanțelor din regimurile trecute, de legitimitatea cauzei drepturilor de autor ale compozitorilor. Amintesc că în vremea aceea era suficient ca un patron de restaurant mai cu trecere la regim să protesteze la Ministrul de Finanțe împotriva măsurii ca el să plătească drepturi de autor pentru muzica cîntată de orchestra lui, ca a doua zi tot ce se obținuse cu multă trudă și alergătură, să se năruie dintr-o dată. Munca trebuia reîncepută cu noi forțe, cu răbdare sporită și multă alergătură, pînă la izbîndă.

O altă înfăptuire de care se leagă numele lui Nonna Otescu, e și înființarea Operei Romîne. Se știe că în țara noastră, spectacolele de operă au fost întotdeauna sporadice, fie că erau date de diferite trupe străine, angajate de diverși impresari, fie că erau înjghebate cu multă trudă și sacrificii de anumiți oameni bine intenționați, care nefiind însă ajutați de nimeni, se descurajau, alegîndu-se pînă în cele din urmă cu serioase deficite financiare.

In anul 1920, Nonna Otescu a jucat un rol precumpănitor în întemeierea Operei Romîne, visul de ani de zile al cîntărețului romîn, care pînă atunci fusese speculat, dacă nu boicotat, de către protipendada noastră.

Această realizare atît de importantă se datorește spiritului de coordonator și de îndrumător al lui Nonna Otescu care, ajutat de Egizio Massini, a știut să strîngă în jurul său un mănunchi de cîntăreți hotărîți; prin jertfe neînchipuite ei au lucrat mai bine de șase luni de zile, de dimineața pînă noaptea tîrziu, cu mijloace extrem de modeste, dar cu ferma convingere că izbînda cauzei lor nu mai putea întîrzia mult.

Nonna Otescu e acela care a adunat laolaltă toate forțele lirice romînești atît din țară, cît și din străinătate; el e cel care a adunat cărămidă cu cărămidă, cu multă trudă, cu multă răbdare și perseverență, alergînd în dreapta și în stînga, bătînd la ușa diferitelor autorități și a celor înstăriți pentru a aduna strictul necesar cu care să facă față deocamdată menținerii corului și orchestrei, căci după cum am spus, soliștii au lucrat luni de zile fără nici o remunerație.

Nonna Otescu a fost acela care datorită inteligenței sale clare, tactului și caracterului său ponderat, a reușit să netezească unele asperități și să tempereze anumite veleități ale unor artiști pe care a știut să-i convingă să rămînă uniți, îndemnîndu-i să nu se descurajeze în munca lor.

Rezultatul a fost că datorită acestor străduințe Soc. Lirică „Opera" a putut să-și deschidă porțile în martie 1920 la Teatrul Liric cu opera *„Aida"* de Verdi. Triumful cauzei artiștilor lirici romîni nu a mai întîrziat mult. Oficialitatea noastră s-a îndurat în cele din urmă să înscrie în bugetul Statului suma de lei 500.000 pentru Operă, sumă care, deși a fost dată cu greutate avînd în vedere criza financiară din acel an, nu reprezenta decît a zecea parte din ceea ce ar fi fost necesar pentru întreținerea Operei.

Eforturile comune, munca încordată, cu prețul a noi sacrificii, lupta continuă pentru îmbunătățirea nivelului spectacolelor, au trebuit pînă în cele din urmă să conducă la triumful definitiv: înființarea Operei Romîne de Stat, care este inaugurată la 8 decembrie 1921, cu opera *„Lohengrin"* de Wagner, sub conducerea lui George Enescu.

Sămînța aruncată acum 35 de ani de Nonna Otescu și de cîțiva însoțitori ai săi, a încolțit temeinic și a dat belșug de roade.

Astăzi cînd vedem Opera noastră atît de bine închegată, cînd vedem progresele realizate, cînd vedem nivelul înalt al spectacolelor, cînd privim mărețul și somptuosul Teatru de Operă și Balet, înălțat prin grija Statului nostru socialist, cînd vedem propășirea Uniunii Compozitorilor Romîni, care a dat un avînt atît de puternic creației muzicale romînești, nu putem să nu ne gîndim cu emoție și cu pioasă recunoștință la primii inițiatori ai acestor importante înfăptuiri ale vieții culturale romînești, inițiatori printre care fără îndoială că Ion Nonna Otescu ocupă un loc de frunte.

Cenaclul de piese mici instrumentale

La începutul lunii februarie a. c. a avut loc la Uniunea Compozitorilor din R.P.R. un cenaclu al secției de muzică simfonică și de cameră în care au fost audiate și apoi supuse discuției un număr de mici piese instrumentale.

Alături de numele unor compozitori maturi ca Paul Constantinescu, Ludovic Feldman, George Enacovici, în program au figurat lucrări ale tinerilor compozitori: Anatol Vieru, Radu Paladi, Cornel Trăilescu, Ștefan Mangoianu, Bogdan Moroianu, Nina Cassian, Dumitru Capoianu.

Audiția acestor piese instrumentale a avut scopul de a aduce unele lămuriri în legătură cu cele mai importante probleme legate de creația acestui gen. Pentru a veni în ajutorul vorbitorilor, compozitorul Tudor Ciortea, care a condus discuțiile, a sugerat anumite teme în jurul cărora să se poarte acestea, printre care: conținutul nou inspirat din realitățile vieții noastre, legătura cu melosul popular, aspecte noi în tehnica instrumentală (practica tarafului lăutăresc, practica de virtuozitate a instrumentelor populare — valorificarea lor), probleme privind armonia și contrapunctul modal,

probleme ale ritmului popular și notația justă a acestuia, probleme de formă, tratarea baladei în piese mici instrumentale, probleme legate de piesele mici cu program, scopul didactic al pieselor scurte instrumentale, și, în fine, în ce măsură se poate vorbi despre o muzică instrumentală românească și în ce măsură servesc aceste piese dezvoltării unei școli muzicale naționale.

Felul în care au decurs discuțiile a dovedit că o prealabilă precizare a principalelor probleme în jurul cărora să fie axate expunerile, este de mare folos.

Compozitoarea Nina Cassian a prezentat două preludii și fugi pentru pian. A fost relevat faptul că lucrările nu au o putere de convingere suficientă și nu izbutesc să exprime un conținut adînc de idei și sentimente, deși autoarea a declarat că aceasta i-a fost intenția. In privința folosirii procedeelor contrapunctice, fugile nu pot fi socotite ca atare, ci ele sînt mai degrabă niște invenții de factură armonică cu intrări fugate; intenția de a scrie piese muzicale în stil polifonic este un lucru interesant și util, dar numai atunci cînd ele exprimă într-adevăr un conținut de viață. Compunerea unei fugi numai de dragul de a realiza o formă și anumite precepte contrapunctice poate constitui un exercițiu în vederea însușirii meșteșugului componistic, dar nu o lucrare muzicală valabilă. A fost sugerat celor care doresc să scrie preludii și fugi, să-și aleagă teme izvorîte din cîntecul nostru popular așa cum, de exemplu, multe din lucrările de acest gen scrise de D. Șostakovici poartă vizibil amprenta intonațiilor muzicii populare ruse.

In continuare a fost ascultat preludiul în mi bemol major pentru pian de Bogdan Moroianu. Autorul, încercînd să se îndepărteze de influențele muzicii franceze prezente în compozițiile sale anterioare, a trecut la folosirea unor intonații de factură orientală. Preludiul are un caracter sumbru, fiind lipsit de o largă degajare a liniei melodice. Intreaga lucrare imprimă auditorului un sentiment de obsesie. Poate că încadrată într-un ciclu de preludii, această piesă să-și găsească motivarea; singură însă nu-și află rostul. Nu pentru prima oară cei care au luat cuvîntul au relevat faptul că Bogdan Moroianu este un compozitor care are ceva de spus, dar care încă nu a reușit să-și lumineze orizontul creației sale cu concepția nouă ce stă la baza creatorilor noștri.

Cele Trei jocuri oltenești pentru vioară și pian de George Enacovici au fost considerate ca lucrări bine închegate, scrise cu meșteșug, accesibile. Au fost aduse obiecții în privința acompaniamentului care se prezintă într-o formă oarecum facilă. O scriitură pianistică mai interesantă ar ajuta mult la ridicarea valorii muzicale a pieselor.

Compozitorul Ștefan Mangoianu a prezentat un joc din Oaș, pentru pian. Lucrarea a fost socotită ca reușită, vădind talent din partea autorului, care se află pe un drum bun în creație. Temele sînt bine prelucrate, ritmica vioaie imprimă lucrării un caracter dinamic, iar scriitura este interesantă, deși au fost sezisate unele inconsecvențe stilistice în realizarea ei, unele alunecări spre simplism. Ștefan Mangoianu a fost sfătuit să-și concentreze efortul în direcția însușirii unui limbaj muzical personal.

Cîntecul de leagăn și preludiul pentru harpă de Cornel Trăilescu au fost ascultate cu interes. In special piesa a doua — preludiul — s-a bucurat de aprecieri calde, vorbitorii relevînd melodia frumoasă, de esență populară, caracterul dinamic al întregii desfășurări muzicale și scriitura îndrăzneață. In legătură cu cîntecul de leagăn s-a exprimat părerea că acesta este mai puțin reușit atît ca melodică (factura acesteia fiind proprie dansului Siciliana) cît și ca inventivitate în realizarea celorlalte mijloace expresive.

Scrisă cu cîțiva ani în urmă, romanța pentru violoncel și pian de Dumitru Capoianu, reprezintă un stadiu pe care autorul l-a depășit în prezent. Caracterul ei dulceag și salonard nu are nimic comun cu actualitatea și nici puterea de convingere proprie unei lucrări de calitate. Construcția dezlînată a dus la lungimi care nu reușesc să emoționeze pe ascultător.

Ca o lucrare valoroasă a fost apreciat Rondoul pentru pian de Radu Paladi, care a intrat, datorită calităților sale, în repertoriul pianiștilor noștri de frunte. Scris cu mult gust, rondoul dovedește că tînărul compozitor a reușit să îmbine în mod iscusit o melodică inspirată din cîntecul popular cu o scriitură pianistică avansată, redînd totodată un bogat conținut expresiv într-o formă bine echilibrată, deși — după cum s-a arătat — părțile lente sînt prea mult reliefate; predominarea celor repezi ar fi dat rondoului un impuls dinamic și mai mare.

Din lucrările tinerilor compozitori au mai fost ascultate două piese — Pastorală și Joc bărbătesc — pentru trompetă și pian de Anatol Vieru, publicate în timpul studiilor în Uniunea Sovietică. Melodiile sînt bine construite, cursive și calde, compozitorul izbutind să folosească cu pricepere posibilitățile expresive ale trompetei. Partea pianului nu este tratată ca simplu acompaniament ci ea are un rol important în adîncirea conținutului. De asemenea a fost relevată prezența intonațiilor populare, fără însă ca autorul să pastișeze folclorul. Unii dintre vorbitori au adus o obiecție părții mediane din Jocul bărbătesc care prin lungimea ei îngreunează desfășurarea firească a muzicii.

Toccata pentru pian de Paul Constantinescu a fost relevată ca o lucrare de mare valoare. Ea nu reprezintă doar o simplă piesă de virtuozitate ci este expresia unei puternice per-

sonalităţi creatoare ; compozitorul a dezvăluit aci o concepţie originală atît ca tratare tematică cît şi armonică, închegată într-o formă bine proporţionată. S-a arătat că această toccată poate servi drept model deoarece în ea sînt viu conturate trăsăturile personalităţii compozitorului.

Ca ultimă lucrare a fost ascultat un dans dobrogean „Zuralia" pentru cvartet de coarde de Ludovic Feldman. Scrisă cu un remarcabil meşteşug componistic, piesa a impresionat prin prospeţimea temelor şi claritatea tratării lor într-un gen atît de dificil ca cel al cvartetului.

Discuţiile au arătat că străduinţele şcolii romîneşti nu-şi găsesc încă suficient ecou în creaţia de piese instrumentale mici. Referindu-se în special la lucrările tinerilor, compozitorul Zeno Vancea a distins următoarele categorii : întîi, compoziţii fără contingenţă cu muzica romînească (ca de pildă cele ale lui Bogdan Moroianu şi Nina Cassian), fapt ce nu poate fi considerat ca un progres în evoluţia artistică a respectivilor autori — apoi, compoziţii în care elementul popular este prezent sub formă de prelucrare de teme autentice cum este cazul lui Ştefan Mangoianu : această „imitaţie" a folclorului constituie însă un stadiu care se cere depăşit, compozitorii trebuind să se afirme printr-un limbaj personal — şi, în fine, compoziţii în care autorii caută să-şi creeze un stil personal pe baza anumitor intonaţii specifice melosului popular. Această tendinţă este prezentă în piesele lui Radu Paladi, Cornel Trăilescu şi Anatol Vieru şi ea constituie o etapă actuală în creaţia noastră. Compozitorul Zeno Vancea a sfătuit pe tineri să-şi însuşească experienţa celor vîrstnici, să-şi lărgească sfera de expresie şi să-şi creeze un stil personal bine conturat.

Compozitorul Alfred Mendelsohn a arătat, la rîndul său, că piesele instrumentale mici sînt necesare în evoluţia unei şcoli naţionale, ele sînt un gen care oferă posibilităţi multiple de tratare a unei idei muzicale într-o formă concisă şi un prilej bun pentru perfecţionarea măiestriei componistice. Din cauza facturii lor specifice ele pot fi uşor executate şi nu necesită din partea interpretului un efort deosebit, ceea ce are ca urmare o mare răspîndire a acestora în cele mai largi pături de iubitori ai muzicii.

Criticul George Bălan a subliniat că lucrările ascultate în cadrul cenaclului se referă la o sferă de expresie foarte restrînsă: Pastorala şi Jocul, ceea ce dovedeşte o sărăcie în imagini muzicale. El găseşte necesar că acest gen trebuie îmbogăţit cu piese programatice. Referindu-se la conţinutul lucrărilor G. Bălan a arătat că o năzuinţă a compozitorului trebuie să fie aceea de a nu cînta numai în graiul poporului ci şi viaţa poporului.

Concluziile au fost trase de compozitorul Tudor Ciortea care a arătat că piesele instrumentale mici au prin specificul lor un caracter intim. Dacă însă sentimentele creatorului sînt într-o strînsă legătură cu realitatea, cu viaţa, dacă prin conţinutul lor piesele împărtăşesc ceva interesant şi pentru alţii, ele capătă un răsunet puternic ieşind din cadrul strict subiectiv.

FR. WANEK

CONCERTELE DATE DE „TRIO SUK"

Ansamblurile instrumentale cehoslovace de muzică de cameră, care ne-au vizitat în ultimii ani, ne-au oferit momente neuitate de artă înaltă, aducîndu-ne totodată mesajul unei tradiții seculare, formată pe temeiul unei bogate experiențe în acest domeniu. Nonetul ceh, Cvartetul „Smetana", Cvintetul de suflători ai Filarmonicii de Stat din Praga și acum în urmă Trio Suk au dezvăluit publicului nostru variatele laturi ale artei lor interpretative, vădind trăsătura comună a unei adînci înțelegeri a spiritului în care trebuie cîntată muzica de cameră. S-a desprins întotdeauna din concertele artiștilor cehi impresia limpede a unei subordonări firești și totodată conștiente a resurselor personale, cerințelor de integritate expresivă a ansamblului.

Care este explicația măiestriei de care dau dovadă instrumentiștii cehoslovaci atunci cînd cîntă împreună muzica de cameră ? Desigur că ea se datorește în bună măsură studiilor teoretice și practice individuale pe de o parte, iar pe de altă parte unei strînse și îndelungate colaborări de ansamblu ; dar nu e numai atît. Acești instrumentiști fac muzică de cameră și în afară de concerte sau de repetiții. Ei cîntă acasă, pentru satisfacția lor personală, a familiei sau a prietenilor și este interesant de știut că acest lucru nu este ceva izolat, întîmplător. Muzica instrumentală se practică pe o scară foarte întinsă în Republica Cehoslovacă și ea a intrat în obiceiurile poporului din timpuri îndepărtate. Instrumentiști amatori se găseau în mai toate familiile din această țară, nu numai la orașe, dar și la sate. Emulația care s-a născut din această practică a contribuit cu timpul la o creștere considerabilă a măiestriei în execuție și interpretare. De aci s-a ajuns foarte ușor ca, în familii sau în cercurile de prieteni, să se alcătuiască mici formații instrumentale care cîntau cu asiduitate cele mai variate pagini din literatura universală a muzicii de cameră. Așa s-a format cu încetul o trainică tradiție pe temeiul căreia s-au dezvoltat nenumărate talente individuale și ansambluri din rîndurile amatorilor. Cei mai înzestrați dintre aceștia s-au perfecționat în școlile de muzică sau îndrumați de către o personalitate mai de seamă a vremii, devenind profesioniști.

Boemia a fost supranumită în trecut „Conservatorul Europei". Explicația stă în faptul că, datorită regimului de asuprire căruia era supus poporul sub dominația absolutistă a monarhiei habsburgice, foarte mulți muzicieni cehi s-au expatriat, stabilindu-se în mai toate celelalte țări ale Europei. Pe unde au ajuns ei au desfășurat o bogată activitate concertistică, dar unii dintre ei au fost și compozitori, iar cei mai mulți, prin prestigiul de care se bucura arta instrumentală cehă, au devenit profesori. De la toți acești artiști — interpreți, compozitori, profesori — din măiestria și experiența lor, Europa a învățat mult.

In condițiile noi de viață din Republica Cehoslovacă, tradițiile muzicii instrumentale sînt dezvoltate mai departe atît în cercurile largi ale amatorilor, cît și în cele ale muzicienilor profesioniști. Puterea populară sprijină străduințele artiștilor cehi și în acest domeniu în care vasta activitate și prețioasele realizări ale înaintașilor au avut un cuvînt greu de spus.

Ascultînd Trio Suk în cele două concerte date la București nu de mult, era firesc să facem reflexiile de mai sus.

Formație tînără, cu o activitate concertistică propriu-zisă de numai doi ani, Trio Suk s-a relevat ca un ansamblu cu calități remarcabile, care a stîrnit admirația publicului nostru tocmai datorită tinereții componenților și experienței lor limitate pe estrada de concert.

Fiecare din cei trei artiști are într-o măsură mai mare sau mai mică însușiri care îl fac apt să cînte într-o asemenea formație. Adaptarea la cerințele de echilibrare a sonorităților de ansamblu, simțul dezvoltat al participării ca element integrant și nu ca solist, al formației, au dezvăluit o înțele-

Membrii „Trio-ului Suk" : *pianistul* Iosef Hala, *violonistul* Iosef Suk *și violoncelistul* Iosef Chuchro

gere profundă a specificului muzicii de cameră și totodată o disciplină, care nu s-au dezmințit nici o clipă.

Pianistul Iosef Hala, posedînd o frumoasă tehnică a instrumentului, s-a evidențiat ca un factor de bază al ansamblului. El sezisează importanța rolului ce revine pianului alături de vioară și violoncel, rol oarecum preponderent prin prezența lui aproape neîntreruptă în desfășurarea țesăturii muzicale — ceea ce îi conferă în mod firesc și atribuția de a indica și sublinia cu mai multă pregnanță modificările de dinamică — ca și prin întinderea posibilităților sale armonice, prin amploarea sonorităților.

In același timp, pianistul se integrează în mod armonios în ansamblu, subordonîndu-se acestuia printr-o fină dozare a nuanțelor expresive, contribuind totodată cu o admirabilă precizie și cu o frazare deosebit de clară la redarea într-o formă închegată și unitară a lucrărilor prezentate.

Violonistul Iosef Suk ne-a impresionat de asemenea prin tehnica sa instrumentală, mai ales prin puritatea sunetului. De o remarcabilă muzicalitate, avînd o ținută sobră și vădind adînca preocupare de a nu cădea în efecte solistice, el imprimă execuției de ansamblu o notă de seriozitate ce se relevă prin felul în care știe să expună ideile muzicale într-o echilibrată îmbinare sonoră

cu celelalte instrumente, căutînd întotdeauna și izbutind a găsi expresia cea mai justă, evitînd orice exagerare. Urmărind omogenitatea și limpezimea interpretării de ansamblu, Iosef Suk s-a impus ca un artist deosebit de înzestrat în domeniul muzicii de cameră.

Al treilea membru al formației, violoncelistul Iosef Chuchro, a vădit o bună stăpînire a instrumentului, ale cărui resurse expresive însă nu le-a folosit întotdeauna cu acea economie, cu acea justă repartiție pe care o cere concomitența sau chiar alternarea unor timbre deosebite. Curățenia sunetului și siguranța atacului, disciplina exemplară și grija evidentă de a se adapta ansamblului, au reprezentat contribuții pozitive în realizările formației.

In programele celor două concerte au figurat în majoritate lucrări ale compozitorilor cehi, ilustrînd astfel atitudinea profund patriotică a interpreților, care ne-au adus și pe această cale solia culturii muzicale a poporului lor.

Dragostea cu care au cîntat aceste lucrări ca și înalta calitate a interpretărilor, au prilejuit ascultătorilor momente de rară emoție artistică. Din operele compozitorului Iosef Suk, al cărui nepot este violonistul, au fost executate Elegia, op. 23, Trio op. 2 în do minor și Cvartetul cu pian op. 1, piese melodioase, accesibile prin limpezimea facturii lor. La ultima lucrare, partea violei a fost ținută de tînăra Andela Veisova-Costea, care s-a relevat prin tonul clar și siguranța execuției, ca și prin ușurința acomodării cu membrii formației cehe, deși nu a beneficiat decît de foarte puține repetiții. Cu acest prilej, violista s-a afirmat ca un element capabil să figureze cu cinste într-un ansamblu de muzică de cameră. Din repertoriul ceh, Trio Suk a mai executat, pe lîngă „Trio quasi una ballata" op. 27 de Viteslav Novak, lucrare interesantă prin plasticitatea tematicii și caracterul oarecum frămîntat al tratării, Trio în sol minor, op. 15 de Bedrich Smetana și Trio „Dumki" op. 90 de Antonin Dvorak, opere bine cunoscute ale maeștrilor muzicii cehe, puternic inspirate din cîntecele și jocurile populare, în care poezia locurilor natale este evocată cu un profund lirism.

In concertele artiștilor cehi am mai ascultat Trio în do minor op. 1 nr. 3 de Beethoven, în a cărui interpretare am apreciat stilul corespunzător creației de tinerețe a marelui compozitor, influențată de Haydn și Mozart dar purtînd deja în germene trăsăturile viguroase ale personalității sale. Formația oaspeților a izbutit să realizeze cu o adîncă pătrundere momentele de încordare neliniștită sau de izbucnire clocotitoare, care apar pe alocuri ca adevărate răbufniri de revoltă în cadrul plin de prospețime și de gingășie poetică a lucrării. In schimb, în Trio în re minor op. 63 de Schumann, deși cîntat cu sensibilitate dar și cu o vădită reținere, nu am putut găsi învolburarea trăirilor sufletești și expansivitatea pasionată a marelui romantic german. Stilul imprimat interpretării acestui Trio, dominat de o notă de sobrietate în redarea conținutului expresiv, ne-a făcut mai curînd să bănuim întreaga lui bogăție emoțională decît să o simțim prin comunicarea ei directă. Este neîndoios că, datorită resurselor de care dispune, ansamblul va izbuti să adîncească esența gîndirii compozitorului, ajungînd să dea lucrării interpretarea corespunzătoare.

Trebuie să subliniem faptul că publicul nostru a fost profund impresionat de ținuta și de măiestria artistică a formației cehe, pe care a răsplătit-o cu nesfîrșite aplauze. La cererile repetate ale asistenței, oaspeții au cîntat numeroase suplimente, printre care, pe lîngă unele fragmente din lucrările pomenite mai sus, au figurat și finalurile din Trio op. 49 de Mendelsshon-Bartholdy și Trio op. 67 de Șostakovici. Prin verva și strălucirea execuției, aceste două piese din urmă au prilejuit artiștilor un mare succes.

Concertele date de Trio Suk ne-au oferit înalte satisfacții estetice. Ele constituie însă și o prețioasă contribuție la dezvoltarea gustului publicului nostru pentru muzica de cameră destinată ansamblurilor instrumentale. Iată de ce trebuie sprijinită activitatea din ce în ce mai vie a formațiilor noastre profesioniste, încă puține la număr, după cum este de dorit ca popularizarea acestui gen să ducă la antrenarea unor cercuri cît mai largi din rîndurile amatorilor în practica muzicii de cameră, pentru ca treptat, în decursul anilor, să se plămădească și la noi o tradiție în acest domeniu neînchipuit de bogat al culturii muzicale.

DAN SPĂTARU

DOUĂ FORMAȚII MUZICALE DIN ORAȘUL PLOEȘTI

Orașul Ploești n-a fost lipsit niciodată de talente muzicale și nici de oameni dornici să cunoască îndeaproape frumusețile muzicii; în același timp regiunea Ploești este știută ca una dintre cele mai bogate în ceea ce privește frumusețea cîntecelor și dansurilor populare. Nu întîmplător, prin aceste locuri, au trăit familii vestite de lăutari, între care și cele din care au provenit artiștii emeriți Nicu Stănescu și Victor Predescu.

Incercările de a valorifica această bogăție muzicală s-au izbit însă în trecut de nepăsarea totală a regimurilor burgheze. Administrația orașului, în care jefuitorii petrolului făceau afaceri de miliarde, n-a găsit niciodată posibilitatea de a subvenționa o formație muzicală; orchestra simfonică de amatori, înjghebată în două rînduri (în anul 1922 și 1934) a trebuit desființată foarte curînd. Muzicienii profesioniști luau invariabil drumul Bucureștiului — singurul loc unde puteau găsi un angajament; în aceeași măsură, capitala absorbea și amatorii de concerte din Ploești, astfel încît greutăților materiale li s-au asociat cu timpul lipsa de sprijin din partea publicului însuși.

Numai cunoscînd aceste fapte, pot fi apreciate în adevărata lor lumină, progresele pe care le-a făcut viața muzicală în acest oraș în numai cîțiva ani. Astăzi există nu numai două formații muzicale mari — alături de numeroase alte orchestre și coruri de amatori — ci și un public destul de format, care urmărește cu interes concertele, încurajînd cu căldură orice nouă dovadă a creșterii calității lor artistice.

★

Orchestra de muzică populară „Flacăra" a luat ființă în anul 1946, iar reorganizarea ei în forma actuală a avut loc în vara anului 1950 cînd a fost adus ca dirijor permanent, un muzician talentat și energic — George Botez.

Este binecunoscut faptul că orchestra ploeșteană se situează astăzi printre cele mai bune orchestre din țară; ea are la activ peste 200 de piese imprimate la radio și un foarte mare număr de concerte date cu concursul unor cunoscuți cîntăreți de muzică populară ca Maria Lătărețu, Emil Gavriș, Ioana Radu etc. Dar progresele înfăptuite de această formație nu se măsoară numai prin concertele date pînă acum. Este de ajuns să știm că, la data înființării ei, peste jumătate din membrii orchestrei „Flacăra" nu cunoșteau notele, iar dintre aceștia o parte erau chiar analfabeți. Cursurile profesionale și de alfabetizare începute o dată cu noua organizare au făcut ca în scurt timp toți instrumentiștii să dobîndească cunoștințele de bază necesare.

Astăzi metoda de lucru a orchestrei s-a depărtat în mare măsură de empirismul care exista în trecut. Piesele muzicale ce urmează să intre în repertoriu (şi trebuie spus că o mare parte a acestora sînt culese din cadrul regiunii Ploeşti de înşişi membrii formaţiei) sînt prelucrate şi orchestrate de un colectiv din care fac parte în afară de dirijorul George Botez, instrumentiştii Constantin Ion, Florea Ştefan ş. a. In decursul repetiţiilor se respectă cu grijă partida fiecărui instrument şi dacă apar unele improvizaţii valabile, ele sînt consemnate în partitură, pentru a rămîne definitiv în stilul de interpretare al orchestrei.

In acest fel „Flacăra" a reuşit să pună în valoare numeroase dansuri populare din oraşele şi satele regiunii Ploeşti ; unii membri ai orchestrei au creat şi lucrări originale, în stilul folclorului regional, cum este de pildă jocul „Ceasornicul" de George Botez, care şi-a cîştigat o mare popularitate în întreaga ţară.

Repertoriul orchestrei ploeştene nu s-a limitat însă la piesele din folclorul regional ; el cuprinde şi numeroase dansuri din alte regiuni ale ţării, folosite fie sub forma în care sînt cîntate la alte orchestre, fie în prelucrări elaborate în colectivul propriu. De curînd s-a făcut în această privinţă încă un pas îndrăzneţ, lărgindu-se repertoriul cu o serie de prelucrări ale unor compozitori valoroşi ca Paul Constantinescu, Viorel Doboş etc. De asemenea orchestra are în repertoriul său şi melodii populare sovietice, sub formă de potpuri şi suite de dansuri.

Specificul repertoriului acestei formaţii rămîne totuşi — şi trebuie să rămînă şi în viitor — folclorul regional ; în acest domeniu instrumentiştii îşi desfăşoară de altfel din plin, meşteşugul şi avîntul lor. Cei care au avut prilejul să asculte asemenea jocuri cîntate de orchestra „Flacăra" au rămas fără îndoială impresionaţi de strălucirea şi dinamismul interpretării, de puternica omogenitate care leagă cei peste 30 de membri ai formaţiei.

De multă vreme, orchestra ploeşteană se străduieşte să remedieze o lipsă importantă, care dăunează atît varietăţii repertoriului, cît şi, în genere, posibilităţii de oglindire multilaterală a vieţii poporului nostru : predominanţa melodiilor de joc (hore, sîrbe, învîrtite) în dauna cîntecelor lirice, de dor, cîntecelor haiduceşti, care nu pot fi auzite decît foarte rar, atunci cînd sînt prezentate de soliştii din Bucureşti. Orchestra nu este în măsură să-şi îmbogăţească repertoriul cu asemenea piese, deoarece ea nu-şi are soliştii ei vocali proprii, capabili să le interpreteze ; dacă în ceea ce priveşte jocurile instrumentale, culegătorii au libertatea de a găsi piesele cele mai reprezentative, ei renunţă de obicei, din lipsa interpreţilor vocali, la culegerea cîntecelor, deşi tocmai aici se oglindesc mai puternic realităţile noi din viaţa ţărănimii noastre ca şi unele aspecte ale traiului său chinuit din trecut.

Orchestra „Flacăra" a reuşit să-şi formeze din sînul ei numeroşi solişti instrumentali : vioară, ţambal, acordeon ; dar Sfatul Popular nu a luat încă nici o măsură pentru asigurarea creşterii, pe lîngă această formaţie, a unor cîntăreţi talentaţi, care s-au distins în cadrul concursurilor regionale. In această privinţă organizatorii orchestrei au dovedit încă îngustime de vederi, temîndu-se că soliştii tineri n-ar putea sta alături de cei consacraţi şi ar diminua „atractivitatea" concertelor.

Soluţionarea acestei probleme ca şi asigurarea unor condiţii superioare din punct de vedere material, va face fără îndoială din orchestra „Flacăra", o formaţie artistică şi mai valoroasă.

★

Dacă în genul muzicii populare, „Flacăra" se dovedeşte a fi o formaţie calificată şi plină de experienţă, care rivalizează cu cele mai bune din ţară, cealaltă orchestră a Sfatului Popular, „Ciprian Porumbescu" trebuie să facă încă faţă greutăţilor începutului. Fără îndoială însă că aceste greutăţi sînt incomparabil mai mari şi mai complexe, fiind vorba de o formaţie cu caracter simfonic.

Primul concert a avut loc la sfîrşitul anului 1952 ; pe atunci era vorba de un grup de muzicieni care încercau să înjghebeze o activitate cu caracter amatoristic. Pentru cei care au ascultat orchestra pe atunci şi o reaud acum, după peste 30 de concerte regulate, progresele făcute în interpretare vorbesc mai mult decît orice fel de date obiective.

Oameni cu pregătire muzicală foarte diferită, avînd activitatea profesională în afara orchestrei, membrii acestui colectiv artistic sînt legaţi în primul rînd de dragostea lor pentru muzică, de dorinţa de a contribui la dezvoltarea culturală a oraşului lor. Deşi condiţiile materiale oferite de munca în orchestră sînt încă modeste, ei dau dovadă în general de o frumoasă disciplină — şi felul sîrguitor şi plin de interes cu care participă la munca de repetiţii ar putea să inspire multe din formaţiile noastre profesioniste consacrate.

Dirijorul permanent al orchestrei, N. C. Debie, este, ca şi majoritatea membrilor ei, muzician amator. Profesiunea sa de inginer (unul dintre valoroşii noştri specialişti în problemele petrolului) se împleteşte însă cu o activitate muzicală îndelungată, în domeniul pianului, compoziţiei şi dirijatului. Cu drept cuvînt se spune că N. C. Debie, deşi nu stăpîneşte pe deplin tehnica dirijorală este „sufletul" formaţiei căreia el îi asigură (nu fără greutate) condiţiile de lucru şi de dezvoltare, impunînd totodată membrilor ei entuziasmul care-i este caracteristic.

Desigur că nu este greu să recunoşti lipsurile care persistă încă în interpretările orchestrei „Ciprian Porumbescu". Sunetul ei este sărac, acordajul imperfect şi încercările de a o supune unor nuanţe de interpretare se fac de obicei în detrimentul clarităţii şi preciziei tehnice. Ca la majoritatea orchestrelor tinere, problema cea mai mare o constituie deocamdată instrumentele de coarde, care, din lipsa unei depline omogenităţi, oferă cîteodată un supărător aspect diletantistic.

Dar nu poţi vorbi despre aceste lipsuri, fără a cunoaşte unele cauze obiective care — în afară de problema componenţei ei — îngreunează dezvoltarea calitativă a orchestrei (lipsa de instrumente şi de materiale ajutătoare, absenţele la repetiţii, localul neîncăpător etc.). Trebuie de asemenea ţinut seama că nici pînă astăzi nu sînt completate toate grupele instrumentale (lipsesc complet fagoţii şi oboii), fiind necesar să se recurgă la instrumentişti aduşi din Bucureşti, cu puţină vreme înaintea concertului.

Dar, depăşind greutăţile începutului, orchestra „Ciprian Porumbescu" a reuşit totuşi să se afirme ca un factor de bază în dezvoltarea vieţii muzicale a Ploeştiului, datorită sprijinului dat de Comitetul Regional de Partid şi Sfatului Popular. Cea mai bună dovadă că eforturile făcute şi-au atins scopul, este că în oraşul Ploeşti pentru care concertele reprezentau o raritate, s-a format azi un public competent şi exigent, cald şi prietenos, care dă un imbold puternic în muncă membrilor formaţiei. Este semnificativ de pildă că media ascultătorilor din aceşti doi ani, a depăşit 500 (capacitatea maximă a sălilor). In lunile de vară au avut loc concerte în aer liber cu un public de 1500 şi chiar 1700 de auditori, cifre cu adevărat excepţionale pentru un oraş de provincie, aflat la începutul vieţii sale muzicale.

In concertele date pînă acum, orchestra „Ciprian Porumbescu" a prezentat un repertoriu destul de variat şi complex. Au figurat simfonii de Haydn, Beethoven şi Schubert, uverturi de Mozart, Weber, Mendelssohn, Wagner, Glinka, concerte de Bach, Haendel, Paganini, Bruch etc. Un merit deosebit a constat de asemenea şi în prezentarea unui mare număr de lucrări romîneşti printre care Rapsodia de

Ciprian Porumbescu, Rapsodia a II-a de Enescu, dansurile de Achim Stoia, o Suită de Nottara etc. Pentru viitor orchestra își propune și prezentarea unor lucrări ale compozitorilor locali, care s-au reorganizat recent sub forma unui cerc muzical de creație.

In repetate rînduri, tînăra formație s-a adresat unor dirijori cu experiență, care au pregătit unele concerte, ajutînd totodată și la creșterea profesională a dirijorului și orchestrei. Au dirijat pînă acum Mircea Basarab, Ion Ghiga, Constantin Bobescu, precum și tînărul Vasile Timiș. In ceea ce privește soliștii, au fost folosiți atît artiști consacrați ca Ion Voicu, Radu Aldulescu, Rhea Silvia Starck, Henry Brendier, cît și elemente locale (pianista Silvia Cohn, cîntăreții Mihai Axente, Yolanda Vasiliu, Cristina Stoica etc.).

Bilanțul este, fără îndoială, suficient de bogat pentru doi ani de activitate. Intr-o anumită măsură el este poate prea bogat; credem că ritmul de un concert pe lună (12 repetiții) cu program nou, în care s-a desfășurat pînă acum activitatea orchestrei este prea rapid și nu favorizează creșterea exigenței în interpretare. De asemenea faptul că orchestra a inclus cu curaj (dar nu și cu prudență) în repertoriu unele lucrări deosebit de grele pentru forțele ei (Simfoniile a VII-a și a VIII-a de Beethoven, dansurile din Suita Gayaneh de Haciaturian etc.) i-a pus și mai mult în evidență slăbiciunile, fără a ajuta în munca de cizelare, de realizare a amănuntelor, care este acum pe primul plan. In viitor formația și dirijorul ei trebuie să se orienteze în mai mare măsură la un repertoriu larg, simfonic și semisimfonic, mai ușor de redat la un nivel corespunzător și totodată mai accesibil publicului nou format.

Faptul că în ultimul timp s-au cîntat în concerte și arii de opere de mare popularitate constituie un pas pozitiv în această privință, pe care de altfel ascultătorii l-au primit cu multă căldură.

Există în prezent în Ploești suficiente premize ca viața muzicală să ia o tot mai mare dezvoltare. Intărind cele două principale formații existente, preocupîndu-se în și mai largă măsură de condițiile lor de muncă și dînd totodată un avînt nou mișcării muzicale de amatori organele locale își vor dovedi fără îndoială și în viitor importantul rol ce le revine în ridicarea nivelului cultural și artistic al maselor de oameni ai muncii.

I. HRISTEA

DIN ACTIVITATEA CONSERVATORULUI „GH. DIMA" DIN CLUJ

Institutele de învățămînt muzical superior au menirea de a pregăti cadre tinere de compozitori, interpreți, muzicologi, profesori capabili să dezvolte și să ducă mai departe tradițiile noastre muzicale. Pe lîngă această sarcină de răspundere care constituie de altfel preocuparea de bază a conservatoarelor de muzică, aceste instituții trebuie să devină adevărate focare de culturalizare muzicală a maselor.

Ridicarea nivelului culturii muzicale și stimularea gustului pentru muzică trebuiesc privite ca acțiuni consecvente, de durată, duse pe planuri diferite. In acest sens, Conservatorul de muzică „Gh. Dima" din Cluj s-a impus de mai mulți ani ca un focar de răspîndire a culturii muzicale în mase, căutînd ca prin concertele organizate să suplinească lipsa unei filarmonici cu o activitate permanentă.

Datorită activității artistice a Conservatorului din Cluj, am avut posibilitatea să ascultăm în primă audiție lucrări sovietice ca oratoriul „Cîntarea Pădurilor" de Șostakovici, lucrări ale clasicilor muzicii românești: George Enescu, Iacob Mureșanu, Gh. Dima, Ciprian Porumbescu ș. a. Mai stăruie încă în amintirea iubitorilor de muzică ce urmăresc cu interes viața și realizările Conservatorului „Gh. Dima", concertele simfonice, spectacolele de operă de la sfîrșitul anului școlar, la care și-au dat concursul absolvenții acestei instituții, ca și cele două concerte de muzică veche, interpretate cu instrumentele epocii: clavecin, viola da gamba.

Concertele-lecții, care prind viață din ce în ce mai mult în țara noastră, cercurile publice de audiții muzicale însoțite de prezentări explicative cum sînt cercurile de la Conservator, de la Universitatea „Victor Babeș", de la Clubul Casei Universitarilor și altele, contribuie cu succes la îmbogățirea vieții artistice și la dezvoltarea gustului pentru muzică.

Pentru prima dată, Conservatorul din Cluj încearcă o nouă formă de mobilizare și atragere spre sala de concerte a unui public permanent. Este vorba de cercurile de „prieteni ai muzicii", înființate de curînd într-un număr însemnat de instituții și întreprinderi, școli superioare și medii, uzine, fabrici, cămine culturale.

Ce sînt aceste cercuri de „prieteni ai muzicii?" Sînt grupuri organizate dintr-un număr de iubitori pasionați ai muzicii și care se angajează ca de la locul de muncă să atragă și pe alții spre sala de concert. Membrii acestor cercuri nu sînt considerați ca niște participanți pasivi: sugestiile lor sînt luate în considerare și ajută la îmbunătățirea programelor și a nivelului de interpretare.

O muncă sistematică în acest sens, dusă cu perseverență, poate stabili o rețea organizatorică destul de largă. Evidența membrilor acestor cercuri nu trebuie să se transforme într-o muncă formală, birocratică, dar o cunoaștere nominală a acelor pe care-i interesează muzica în mod deosebit și care se preocupă de lărgirea acestor cercuri, este chiar necesară.

Pentru a stimula dezvoltarea acestor cercuri, Conservatorul se îngrijește de organizarea unor concerte gratuite în unitățile de producție mai mari.

Conservatorul „Gh. Dima" a organizat astfel trei concerte: două de muzică de cameră și unul simfonic, care au avut darul de a atrage un public numeros. Faptul că cele două concerte de muzică de cameră *) s-au bucurat de săli arhipline, a risipit prejudecățile potrivit cărora muzica de cameră nu ar fi accesibilă maselor ci numai inițiaților în acest gen.

★

Cele două concerte de muzică de cameră date în luna ianuarie în aula Universității „Bolyai" au avut în programul lor Cvartetul în mi bemol major pentru pian, vioară, violă și violoncel de Mozart, trio în si bemol major pentru pian, clarinet și violoncel de Beethoven, Sonata pentru pian „Waldstein", Sonata op. 30 nr. 8 în sol major pentru vioară, Cvintetul pentru pian, oboi, clarinet,

*) Interpreții concertului de muzică veche au fost: George Iarosevici — viola da gamba, Dumitru Pop — flaut, Francisc Balogh — vioară, Kurt Mild (Arad) — clavecin, iar ai concertelor de cameră: profesorii Gheorghe Halmoș, Eliza Ciolan, Ecaterina Fotino-Negru — pian, Klein Paul (preparator) și Weiss Ferdinand (student) — pian, profesorii: Mihai Chioreanu — violă, George Iarosevici — cello, Dumitru Pop — flaut, Nicolae Broșteanu — clarinet, Dumitru Dumitrescu — oboi, Constantin Arev — fagot, Vasile Mureșianu — corn și studenții: Ruha Istvan — vioară, Gábor Bobolyi — cello.

fagot şi corn de acelaşi compozitor şi Sonata pentru flaut şi pian de S. Toduţa.

Concertul simfonic care a avut loc în sala Casei Universitarilor, a avut în program Uvertura „Coriolan" de Beethoven, Simfonia a V-a „Din lumea nouă" de Dvorak şi Concertino pentru pian şi orchestră de compozitorul clujean Iuliu Mureşianu.

Atît Sonata pentru flaut şi pian de S. Toduţa, cît şi Concertino pentru pian şi orchestră de Iuliu Mureşianu, au fost audiate pentru a doua sau a treia oară în concerte publice.

Interpreţii acestor concerte, profesorii alături de studenţii Conservatorului, au depus o muncă stăruitoare, reuşind să pătrundă în miezul conţinutului lucrărilor. In general, se poate spune că problemele specifice unui ansamblu de muzică de cameră au fost rezolvate cu succes. Nu insistăm asupra calităţilor individuale ale tuturor interpreţilor, ci ne vom opri asupra unui aspect deosebit pe care l-a oferit concertul simfonic, şi anume, prezenţa la pupitru a tinerilor dirijori studenţi. Ar fi foarte greu, şi totodată prematur, să ne permitem o caracterizare pe deplin justă a posibilităţilor de dezvoltare ale acestor tineri. Rezervele noastre sînt determinate de faptul că ei şi-au pregătit piesele sub îndrumarea directă a apreciatului pedagog şi dirijor Antonin Ciolan, artist emerit al R.P.R.. şi în această lumină ei încă nu pot apare cu o individualitate de gîndire proprie, în sensul tălmăcirii conţinutului lucrărilor şi al concepţiei de interpretare, ci toţi trei — Szalmán Loránt, Lukácsi Andrei şi Bergel Erich — poartă amprenta in concepţie, ţinută şi în gestică a maestrului de la care îşi însuşesc arta dirijorală. Ei au apărut ca nişte copii mai mult sau mai puţin reuşite ale modelului şi poate că aceasta nu este rău pentru început, urmînd ca în procesul de formare să-şi găsească fiecare drumul propriu.

O primă constatare valabilă o constituie faptul că toţi au apărut cu lucrările bine puse la punct şi au ştiut să valorifice elanul tineresc al orchestrei.

In interpretarea uverturii Coriolan, Lukacsi Andrei a reuşit să redea patosul eroic al acestei lucrări, deşi preciziunea ritmică şi a mişcărilor a lăsat uneori de dorit. De asemenea se cere o mai reuşită modelare a amănuntelor care în general au lipsit.

In interpretarea simfoniei „Din lumea nouă", Szálman Lórant s-a remarcat prin ţinuta frumoasă, prin sigura stăpînire a partiturii şi claritatea concepţiei şi a gesturilor. Cunoscînd partitura aproape pe dinafară, el şi-a asigurat legătura permanentă cu ansamblul care a răspuns cu multă uşurinţă intenţiilor dirijorului. Nu au lipsit nici contrastele care abundă în această lucrare luminoasă, de un optimism viguros. El ne-a oferit cea mai reuşită interpretare din program. Acest lucru a fost confirmat şi de faptul că a fost bisat trebuind să repete ultimele două părţi ale simfoniei.

Seriozitatea şi aprofundarea lucrărilor interpretate se îmbină la Erich Bergel cu talentul şi temperamentul artistic necesar unui bun dirijor. El dispune de energia de a stăpîni ansamblul, de acel contact „magnetic" prin care transmite intenţiile sale orchestrei. In interpretarea lucrării Concertino pentru pian şi orchestră de Iuliu Mureşianu, deşi orchestra are un rol de acompaniament, surprizele te pîndesc la fiecare pas. Schimbările de măsură şi dinamică, motivele care trec de la un instrument la altul cu multă repeziciune, necesită o atenţie încordată şi stăpînirea temeinică a partiturii. In exteriorizarea prin gestică a intenţiilor sale, Erich Bergel înclină însă uneori către exagerări, apărînd crispat şi colţuros.

Solistul concertului, Romeo Ghircoiaş, a interpretat cu multă viaţă această piesă plină de bogăţia şi culoarea dansurilor ardeleneşti.

Faptul că aceste concerte s-au bucurat de un succes bine meritat, dovedeşte nu numai că publicul clujean se simte atras din ce în ce mai mult spre o astfel de muzică, dar că urmăreşte cu atenţie activitatea artistică a Conservatorului şi pe valoroşii interpreţi ai acestei instituţii. In acelaşi timp, metoda de a atrage publicul prin cercurile de „prieteni ai muzicii", s-a dovedit utilă, ceea ce înseamnă că pe viitor trebuie intensificată acţiunea de organizare a unor asemenea cercuri.

GH. MERIŞESCU

UN ANSAMBLU ARTISTIC AL OAMENILOR MUNCII DE NAŢIONALITATE SÎRBĂ

La Timişoara a luat fiinţă recent un ansamblu de cîntece şi dansuri al populaţiei sîrbe din Banat. Acest fapt constituie o nouă dovadă o politicii juste a Partidului şi Guvernului în problema minorităţilor naţionale.

In anii de după eliberarea Patriei noastre a existat la Timişoara o formaţie de amatori. Aceasta n-a avut însă o activitate susţinută şi bine concepută. De aceea hotărîrea de a se înfiinţa anul trecut Ansamblul Sîrb de Cîntece şi Dansuri a fost primită cu multă însufleţire de populaţia sîrbă din Timişoara.

Activitatea de creare a ansamblului a fost începută cu entuziasm. S-au efectuat numeroase deplasări în comunele sîrbeşti ale regiunii Timişoara şi în raionul Sîn Nicolaul Mare, unde au fost depistate numeroase elemente deosebit de talentate, care s-au alăturat celor selecţionaţi în oraşul Timişoara. In urma acestor depistări, a pornit şi activitatea artistică propriu-zisă. Ansamblul sîrb de Cîntece şi Dansuri are astăzi un cor mixt, o echipă de jocuri şi o orchestră de tamburaşi.

Ansamblului i s-a asigurat un sediu corespunzător în care se lucrează cu multă rîvnă şi dragoste. Deşi totul se află încă în stadiu de pregătire, rezultatele se arată de pe acum. In repertoriul corului se numără lucrări ca: „Kolo din Banat" de Vadim Şumschi, cîntecul „Voda i suze" de compozitorul croat Tollinger şi Suita II-a de cîntece a compozitorului sîrb Mocraniaţ. Nu lipsesc nici lucrările corale ale compozitorilor romîni şi sovietici. Se studiază acum „Valurile Amurului" de Socolov şi „Sus pe Semenic" de Nicolae Ursu.

In repertoriul formaţiei de dansuri sînt incluse jocuri ale tuturor minorităţilor naţionale din Banat, iar orchestra de tamburaşi pregăteşte un mare număr de cîntece populare sîrbeşti cu soliştl vocali.

In cadrul ansamblului se duce — concomitent cu studierea pieselor din repertoriu — o activitate susţinută de ridicare a nivelului profesional. Dat fiind că mulţi dintre membrii corului nu posedă cunoştinţe muzicale speciale, s-au introdus cursurile profesionale în cadrul cărora se studiază cîntul şi elementele teoriei şi solfegiului, la începători, şi armonia la cei avansaţi.

Ansamblul sîrb de cîntece şi jocuri se pregăteşte acum pentru primul său spectacol. Acest eveniment este de o deosebită importanţă în viaţa populaţiei sîrbe din regiunea Timişoara. Cu sprijinul activ al Sfatului Popular din localitate şi al Filialei Uniunii Compozitorilor, Ansamblul va deveni fără îndoială în curînd unul din factorii cei mai importanţi ai operei de culturalizare a maselor largi de oameni ai muncii.

V. F.

PRIN SĂLILE DE CONCERT

SALA ATENEULUI R.P.R.

3 și 4 martie. — Concert dat de Orchestra simfonică Radio. Dirijor: Constantin Silvestri. In program: Corelli: Sarabandă, Gigă, Badinerie; Mozart: Simfonia concertantă în mi bemol major pentru vioară, violă și orchestră; soliști: Gaby Grubea — vioară și Marcel Gross — violă; Constantin Silvestri: Trei piese pentru orchestră de coarde; Janacek: Simfonietta (prima audiție); Ravel: Bolero.

5, 6 și 7 martie. — Concert simfonic dat de Filarmonica de Stat. Dirijor: George Georgescu. Program: Ciclul Beethoven: Uvertura Leonora nr. 3; Concertul pentru vioară și orchestră — solist Ștefan Gheorghiu; Simfonia a VII-a.

6 martie. — Concert dat de Corul Filarmonicii de Stat. Dirijor: D. D. Botez. In program: G. Hue, C. Franck, Chaminade, Wagner, Z. Kodaly, Glinka, N. Oancea, Koval, H. Laszlo, N. Ganea, Egorov, S. Drăgoi, I. Chirescu. Soliști: Gh. Papadavid, Aneta Iordache, Victor Popovici, Mihail Albici, Eveline Gheorghiu, Marieta Marinescu-Calafeteanu, Ludmila Algeorge, Ștefania Albei, Dan Moisescu, Maxim Vasiliu. La pian: Josef Prunner; la orgă: Helmuth Plattner. Dirijor adjunct al corului: Vasile Pîntea.

12 și 13 martie. — Concert vocal simfonic. Dirijor: George Georgescu. In program: Gh. Dumitrescu: „Tudor Vladimirescu" oratoriu eroic în trei părți pentru soliști, cor și orchestră, interpretat de: Orchestra Filarmonicii de Stat, Corul Ansamblului de Cîntece și Dansuri al Forțelor Armate, dirijat de Dinu Stelian și Ion Șerfezi, Corul Filarmonicii de Stat, dirijat de D. D. Botez și Vasile Pîntea, Corul Ansamblului Sfatului Popular al Capitalei, dirijat de Ștefan Mureșanu și C. Romașcanu și o formație orchestrală a Ansamblului Forțelor Armate. Soliști: Baritonul Petre Ștefănescu-Goangă, soprana Maria Crișan, tenorul Pantelimon Frunză, basul Viorel Ban și baritonul Alexandru Voinescu. Corepetitori: Nicolae Rădulescu, Gh. Ionescu, Josef Prunner și Jenny Schönbaum.

16 martie. — Concert dat de „Trio Suk" (R. Cehoslovacă) compus din: Josef Suk — vioară, Josef Chuchro — violoncel și Josef Hala — pian. In program: Bedrich Smetana: Trio în sol minor, op. 13; Josef Suk: Cvartet cu pian, op. 1 (la violă Andela Veisova-Costea); Viteszlav Novak: Trio quasi una ballata op. 27 și Antonin Dvorak: Trio „Dumky" op. 90.

17 martie. — Concert dat de Școala de muzică din București. In program: Chopin: Trei Preludii, Nocturnă și Două studii, interpretate de pianistul Alexandru Demetriad; Mozart-Theodor Lupu: temă cu variațiuni, interpretată de Cvintetul de suflători „George Enescu": Alex. Niculae — flaut, A. Iliuță — oboi, C. Ungureanu — clarinet, Emil Bîclea — fagot, Paul Staicu — corn; Th. Lupu: Sextet pentru suflători și pian, interpretat de Cvintetul „George Enescu", și Alex. Marcovici — pian; Smetana: Trio în sol minor (prima audiție), interpretat de Ștefan Gheorghiu — vioară, Radu Aldulescu — violoncel și Valentin Gheorghiu — pian.

19, 20 și 21 martie. — Concert vocal-simfonic dirijat de D. D. Botez. In program: Josef Haydn: „Anotimpurile", oratoriu în patru părți pentru soliști, cor și orchestră. Au interpretat: soprana Emilia Petrescu-Cironeanu, tenorul Aurel Alexandrescu, baritonul Alexandru Voinescu, Nicolae Rădulescu — clavecin, Orchestra și Corul Filarmonicii de Stat. Dirijorul corului: Vasile Pîntea.

20 martie. — Recital de orgă dat de Franz Xaver Dressler (Sibiu). In program: Girolamo Frescobaldi: Passacaglia în sol bemol major; Bach: Fantezie și Fugă în sol minor, Două Corale și Toccata în fa major; Mozart: Fantezie în fa minor; Max Reger: Fantezie și Fugă pe tema B-A-C-H, op. 46.

26 și 27 martie. — Concert simfonic dat de Filarmonica de Stat. Dirijor: Mihai Brediceanu. In program: Sabin Drăgoi: Divertisment rustic; Tatiana Nikolaeva: Concert pentru pian și orchestră; Cesar Franck: Variațiuni simfonice pentru pian și orchestră, solistă Lidia Cristian; Saint Saëns: Simfonia a III-a în do minor. La orgă: Helmuth Plattner.

27 martie. — Concert dat de Corala de copii a Palatului Pionierilor din București. Dirijor: Stelian Olariu. Soliști: Basul Aurelian Neagu și soprana Vali Niculescu. La pian: Nicolae Bucur și Ioana Minei. In program: Beethoven, Mozart, Rameau, Weber, Schubert, Wolf, Musorgski, Paul Constantinescu, Ion Borgovan, Nicolae Oancea, Nicolae Ursu, D. D. Botez, Radu Drăgan, Gheorghe Vancu, Tulicov.

SALA DALLES

2 martie. — Concert dat de Trio „Suk" (Praga): Josef Hala — pian, Josef Suk — vioară și Josef Chuchro — violoncel. In program: Beethoven: Trio în do minor; Josef Suk: Elegie, op. 23 și Trio op. 2 în do minor; Schumann: Trio op. 63 în re minor.

4 martie. — Recital de lieduri dat de basul Nicolae Secăreanu. La pian: Gh. Kulibin. In program: Hugo Wolf: Lied; Brahms: Noapte de mai; Kabalevski: Sonetul 81 (Shakespeare) în prima audiție; Schubert: Regele ielelor; Rubinstein: Cîntec de dragoste; Radu Drăgan: Scrisoare din război; Pascal Bentoiu: Mi-e dor; Luciliu Olteanu: Cîntec; Paul Constantinescu: Doi voinici; Umberto Pessione: Legănuș gol; Mansi Barberis: Vînătoarea.

5 martie. — Concert-lecție cu subiectul: „Mari opere literare oglindite în muzică". Conferențiar: Radu Negreanu.

9 martie. — Concert de muzică franceză. In program: Cesar Franck: Preludiu, Coral și Fugă; Ravel: Ondine — interpretate de pianistul Alex. Demetriad; Lieduri cu acompaniament de harpă * * *: „Romanesca" (arie din sec. al XVI-lea); Gretry: Arie din opera „Richard, inimă de leu"; Jean Paul Martini: Menuet — interpretate de soprana Lila Cristescu, la harpă Rozalia Bulacu-Savin; Vincent d'Indy: Cvintet în la major interpretat de Eugen Haim — flaut, Rozalia Bulacu-Savin — harpă, Lucian Savin — vioară, Wilhelm Berger — violă și Alfons Capitanovici — violoncel; Marcel Rousseau: Variațiuni pe o temă populară pentru harpă și cvartet de coarde; Saint Saëns: Serenadă; Duparc: Invitație la voiaj; Fauré: Cîntec de dragoste — interpretate de soprana Lila Cristescu, la pian: Radu Drăgan; Debussy: Cvartet în sol minor pentru coarde, interpretat de „Cvartetul Tineretului" compus din: Lucian Savin și Mendi Rodan — vioară, Wilhelm Berger — violă și Alfons Capitanovici — violoncel.

17 martie. — Recital de lieduri dat de soliștii Ansamblului S.P.C.: soprana Victoria Drăgănescu, tenorul Ion Stoian, baritonul Dan Iordăchescu și basul Valentin Loghin. In program: Pergolese, Gluck, Haydn, Mozart, Schubert, Brahms, Hugo Wolf, Rahmaninov, Musorgski, Glier, Saint Saëns, Duparc, Brediceanu, G. Dima, Gh. Dumitrescu, D. D. Botez, M. Barberis, P. Bentoiu, D. Popovici. La pian: Agatha Wanek.

18 martie. — Recital dat de pianista Josette Hîrsu. In program: Bach-Tausig: Toccata și Fuga în re minor; Debussy: Suita pentru pian, Preludiu, Sarabandă și Toccata; Arno Babadjanian: Capricio (prima audiție); Leon Klepper: Jocuri și cîntece: Bătuta, Hai la joc, Mireasa, Invîrtita, Dor și Alai; Smetana: Două dansuri cehe; Ursul și Găinușa.

Recital de muzică armeană dat de soprana Arax Savagian. In program: Komitas, Mehrabian, Stepanian, Haciaturian, Agenian, Saraxian. La pian: Melinte Menas.

19 martie. — Concert-lecție cu subiectul: „Rameau, Vivaldi, Haendel". Conferențiar: Zeno Vancea.

23 și 29 martie. — Concert Bach-Haendel. In program: Haendel: Sonata în sol minor pentru două viori și pian, interpretată de Lucian Savin și Henry Brendier la vioară și Ion Filionescu la pian; Bach: Aria din Cantata laică nr. 209 (prima audiție) și Haendel: Aria din Oratoriul „Josua" (prima audiție), interpretate de soprana Emilia Petrescu-Cironeanu, la pian: Nicolae Rădulescu; Haendel: Sonata în sol major și Bach: Fragmente din Suita în si minor pentru flaut și pian, interpretate de V. S. Jianu — flaut și Dagobert Buchholz — pian; Bach: Fantezia cromatică și Fugă, Coral în sol minor și Toccata în re major, interpretate de pianistul Mîndru Katz.

25 martie. — Recital de lieduri dat de soprana Stella Simonetti (Cluj) și baritonul Octav Enigărescu (Cluj). In program: Beethoven, Schumann, Schubert, Brahms, Mendelssohn-Bartholdy, Grieg, Rubinstein, Rahmaninov, Fibich, Glier, Diamandi Gheciu, Nina Cassian, Sigismund Toduța.

26 martie. — Concert-lecție cu subiectul „Cîntecul și dansul popular în creația simfonică". Conferențiar: Vasile Tomescu.

SALA STUDIO A FILARMONICII DE STAT

1 martie. — Recital de canto dat de soprana Aneta Iordache și basul Laurian Nicolau. La pian: Josef Prunner. In program: Scarlatti, Mozart, Loewe, Schumann, Brahms, Grieg, Liszt, Ceaikovski, Rahmaninov, R. Strauss, R. Hahn, Glier, Aurel Eliade, Ion Borgovan, D. D. Botez, Bogdan Moroianu.

8 martie. — Recital de pian dat de Cristea Zalu. In program: Bach, Rahmaninov, G. Enescu, Kabalevski, Bartók, Cristea Zalu și Liszt.

Recital de lieduri dat de soprana Carmen Cristescu. La pian: Josef Prunner. In program: Grieg, Schumann, Brahms, Schubert, Wolf, R. Hahn, Rahmaninov, Glier, Gibalin, D. D. Botez, Virgil Onițiu, Radu Drăgan.

15 martie. — Recital de vioară dat de Alfred Hart, la pian: Victoria Dosios. In program: Veracini, Beethoven, Brahms, L. Feldman, G. Enacovici, Glier, A. Zarzyki.

Recital vocal dat de baritonul Nicolae Ionescu-Gafton, la pian: Dumitru Piculeață. In program: Gluck, Mozart, Wagner, Schubert, Brahms, Dargomîjski, Miriam Marbe, A. Rubinstein, Doru Popovici, Kara-Zakarian și C. Castrișanu-M. Vulpescu.

22 martie. — Recital de corn dat de Paul Staicu. In program: Beethoven: Sonata op. 17 pentru corn și pian: Mozart: Concertino în mi bemol major; Păunescu: Nocturna (prima audiție). La pian: Ion Filionescu.

Recital de canto dat de tenorul Ion Stoian. In program: Pergolese, Schumann, Liszt, Ceaikovski, Lazzari, M. de Falla, Gh. Dima, Doru Popovici, Șaporin. La pian: Aurelia Ghițulescu.

SALA PATRIA

8 martie. — Concert dat de Orchestra simfonică a Cinematografiei. Dirijor: Const. Bugeanu. In program: George Enescu: Suita I-a; Brahms: Concertul pentru vioară și orchestră, solist Mihai Constantinescu și Simfonia a IV-a.

SALA C. C. S.

29 martie. — Concert simfonic dat de Orchestra și Corul Ansamblului C.C.S. Dirijor: Miron Șoarec. In program: Bach: Concertul pentru pian și orchestră în fa minor, solistă: Maria Engelleiper (Reșița); Weber: Piesă de concert, solistă: Irma Șerbul (Reșița); Beethoven: Finalul din opera „Fidelio"; Mozart: Concertul pentru pian și orchestră în si bemol major, solistă Maria Schuller (Reșița); Bach: Concertul pentru pian și orchestră în re minor, solistă Irma Duma (Reșița); Weber: Uvertura la „Oberon".

CALENDAR MUZICAL

5 mai

1898 — s-a născut la București violoncelistul și pedagogul Dimitrie Dinicu, laureat al Premiului de Stat.

1938 — a avut loc la București premiera baletului „Nunta în Carpați" de Paul Constantinescu.

6 mai

1891 — s-a născut la Focșani violonistul și compozitorul George Enacovici.

12 mai

1855 — s-a născut la Petersburg compozitorul Anatol Liadov.

17 mai

1908 — s-a născut la Simeria (Regiunea Deva) compozitorul Sigismund Toduța, laureat al Premiului de Stat.

20 mai

1913 — s-a născut la Oteșani (Vîlcea) compozitorul Ion Dumitrescu, maestru emerit al artei din R.P.R., laureat al Premiului de Stat.

21 mai

1899 — s-a născut la Reni dirijorul și compozitorul Constantin Bobescu.

25 mai

1914 — s-a născut la Galați compozitorul Ludovic Feldman, laureat al Premiului de Stat.

1914 — s-a născut la București, basul Nicolae Rafael, artist emerit al R.P.R.

1917 — a murit compozitorul Iacob Mureșianu.

1919 — a avut loc la București prima audiție a Simfoniei a III-a de George Enescu.

26 mai

1875 — s-a născut la Vaslui compozitorul Stan Golestan.

28 mai

1805 — a murit la Madrid compozitorul Luigi Boccherini

30 mai

1928 — a avut loc la Opera din București premiera operei „Năpasta" de Sabin Drăgoi.

1943 — a murit la București compozitorul Juarez Movilă.

VIOLONISTUL CEH TIBOR GASPÁREK DESPRE VIZITA SA IN ŢARA NOASTRĂ*)

In timpul şederii mele de peste trei săptămîni în Romînia am avut ocazia să cunosc viaţa culturală a poporului romîn şi mai cu seamă cultura lui muzicală de o ţinută superioară. In fiecare manifestare muzicală se vede grija deosebită a Partidului Muncitoresc Romîn şi a Guvernului de a crea o artă de un înalt nivel ideologic.

Statul Romîn acordă o deosebită atenţie formării cadrelor artistice cărora le asigură condiţii prielnice de dezvoltare. Aşa de pildă, artiştii concertişti sînt solişti de Stat. Trebuie subliniat că nu este vorba numai de personalităţi, de vîrfurile artiştilor concertişti, ci că această grijă are o largă cuprindere. La fiecare filarmonică, în întreaga ţară, sînt încadraţi solişti care, fiind artişti talentaţi şi tineri perseverenţi, sînt scoşi din ansamblul orchestrei şi îşi consacră activitatea numai solisticei sau muzicii de cameră. Activitatea de concerte din toate regiunile este organizată de aceste filarmonici şi de birourile de organizare a concertelor, care se îngrijesc ca în sectorul lor să se desfăşoare o vie activitate concertistică. Un alt semn al grijii pentru creşterea de noi cadre artistice este organizarea realistă şi practică a învăţămîntului la şcolile muzicale. Şcolile inferioare şi cele medii au un învăţămînt de opt ani. Invăţămîntul superior se face în conservatoare. Despre frumoasele rezultate ale acestor şcoli m-am convins vizitînd şcoala muzicală de opt ani şi conservatorul de Stat din Bucureşti.

Colaborarea mea cu orchestrele mi-a lăsat o amintire vie. După repetiţii am discutat întotdeauna cu aprindere problemele interpretării.

. . . . . .

Tovarăşii romîni au apreciat pozitiv concepţia mea artistică. O dovadă a acestui lucru este că la Timişoara, unde nu aveam programat decît un singur concert, în care trebuia să cînt cu orchestra filarmonică „Banatul", Concertul pentru vioară de Ceaikovski, a trebuit, la cererea întregii orchestre şi a publicului, să dau într-o altă seară un întreg concert solistic al cărui program l-am axat mai cu seamă pe Anul Muzicii Cehe. Acest concert l-am închinat muncitorilor iubitori de muzică de la Timişoara. Un succes asemănător a avut şi concertul dat la Bucureşti cu Filarmonica de Stat dirijată de C. Silvestri, la care am cîntat Concertul pentru vioară nr. 4 în re major de Mozart. Am cîntat şi la Bucureşti, cu Orchestra Cinematografiei dirijată de Edgar Cosma, Concertul pentru vioară de Ceaikovski. Pe lîngă aceste concerte, am mai dat un recital la Ateneul R.P.R. din Bucureşti, acompaniat de pianistul Ion Filionescu. Paralel cu aceasta am făcut şi înregistrări la Radio Bucureşti, cîntînd un program cehoslovac: Eugen Suhon — Sonatină pentru vioară şi pian, B. Smetana — Din Patrie (partea II-a în sol minor) şi Simon Jurovski — Romanţă.

. . . . . .

In călătoria mea prin Romînia am fost primit pretutindeni foarte călduros. In toate împrejurările, poporul romîn şi-a arătat calda simpatie faţă de poporul nostru şi marele lui interes pentru cultura noastră muzicală. Acest interes a culminat în ovaţiile furtunoase de la concerte. Institutul Romîn pentru Relaţiile Culturale cu Străinătatea a căutat să-mi asigure posibilitatea de a folosi timpul scurt de şedere în Romînia în aşa fel încît să profit cît mai mult de pe urma acestei vizite şi să-mi pot forma o imagine adevărată despre Romînia de astăzi care cu paşi repezi caută să realizeze tot ceea ce altădată nu-i era îngăduit.

. . . . . .

Experienţa vastă şi cunoştinţele cîştigate în Romînia au îmbogăţit formaţia mea şi fără îndoială că în viitor îmi vor fi de ajutor în munca mea artistică şi organizatorică.

*) Din revista „Hudebni Rozhledy" anul VIII/1955, nr. 1.

TURNEUL ARTIŞTILOR IOANA NICOLA, ALEXANDRU NICOLAE ŞI DAGOBERT BUCHHOLZ OGLINDIT IN PRESA GERMANĂ

Către sfîrşitul anului trecut au plecat în R. D. Germană Ioana Nicola, artistă emerită din R.P.R., prof. Alexandru Nicolae (flaut) şi prof. Dagobert Buchholz, artist emerit din R.P.R. Succesele muzicienilor romîni s-au oglindit în chip bogat în presă.

In „Sächsische Zeitung" *din 15 decembrie 1954 sub titlul:* „Oaspeţi la Opera de Stat din Dresda" *se arată:*

„Intr-un spectacol cu opera „Carmen" de Bizet au apărut oaspeţi din democraţiile populare. Rolul Micaelei a fost interpretat de Ioana Nicola, laureată a Premiului de Stat, artistă emerită a R.P.R. Vocea ei de soprano este uşoară şi mobilă şi cu toate acestea răzbate departe. In acelaşi timp ea dispune de o autentică însufleţire a sunetului, fapt care a priit foarte mult ariei ei".

Iar „Sächsisches Tageblatt" *din 18 decembrie 1954 publica următoarele:*

„Ioana Nicola, laureată a Premiului de Stat, artistă emerită a R.P.R. a fost o cuceritoare Micaela, plină de candoare feciorelnică şi foarte naturală în apariţiile ei, cîştigînd foarte mult în interpretarea acestui rol plin de farmec. In vocea ei lirică şi cultivată s-au putut observa unele asperităţi mărunte în registrul acut, totuşi această Micaelă s-a impus prin concepţia şi jocul ei de ansamblu".

In „Tägliche Rundschau" *din 28.XII 1954, sub titlul* „Un maestru romîn al flautului" *se arată:*

„In persoana profesorului Alexandru Nicolae, solist al Teatrului de Operă şi Balet din Bucureşti, am avut prilejul să cunoaştem — la Casa Presei — pe un maestru al cîntatului la flaut care se bucură azi de un remarcabil renume internaţional. Programul a fost alcătuit de un buchet plin de farmec al unor piese pentru flaut, clasice şi contemporane. J. S. Bach nu a fost reprezentat în program: însă spiritul muzicii lui a fost vădit în acele „Arioso" şi „Presto" pentru flaut şi pian de Johann Joachim Quantz. Au urmat lucrări de Scarlatti, Boccherini şi Mozart. Printr-un visător Allegro de Godard, redat de flaut într-o largă cantilenă, s-a făcut trecerea la romantici şi contemporani.

Cu mult interes au fost ascultate trei lucrări romîneşti pentru flaut de V. Jianu, T. Brediceanu şi G. Enescu, lucrări în care folclorul naţional este îmbinat cu mult efect cu posibilităţile de execuţie ale acestui instrument de suflat. Oaspetele nostru, care apăruse deja în mai multe oraşe din R. D. Germană, şi-a cîştigat fără dificultate şi la Berlin simpatia auditorilor. Aplauzele călduroase se adresau în aceeaşi măsură acompaniatorului-model profesorul Dagobert Buchholz, artist emerit al R.P.R. care, cu toată comuniunea muzicală cu flautistul, i-a asigurat întotdeauna acestuia o îndeajunsă libertate de desfăşurare".

Ziarul „Neueste Nachrichten" *din Potsdam, 23.XII.1954 scrie sub titlul:* „Potsdamul i-a auzit pe artiştii romîni":

„Asociaţia pentru legături culturale cu străinătatea şi Direcţia germană a turneelor şi concertelor a organizat în sala Nikolai din Potsdam un concert excepţional dat de artişti romîni. Flautistul prof. Alexandru Nicolae, solist al Teatrului de Operă

și Balet din București și pianistul prof. Dagobert Buchholz, artist emerit al R.P.R. au prezentat în cadrul unui turneu în R.D. Germană, un ales program cuprinzînd lucrări pentru flaut și pian de Quantz, Scarlatti, Boccherini, Mozart, Godard, Prokofiev, Wieniawski și de compozitori romîni contemporani.

Amîndoi artiștii sînt maeștri în domeniul lor, pentru care par că nu există probleme tehnice. Tocmai de aceea s-a putut acorda o atenție mai mare pătrunderii spirituale a unor creații muzicale foarte variate. O execuție atît de excepțională ca cea la care ne-am desfătat cu acest prilej, a satisfăcut exigențele cele mai înalte. Pentru iubitorii de muzică a fost un real cîștig cunoștința făcută cu lucrările compozitorilor romîni Jianu, Brediceanu, care prelucrează elementele folclorice într-o manieră clasică și în special cu expresivul „Cantabile" și „Presto" de Enescu, care oferă sunetului cald și strălucitor al flautului cele mai frumoase posibilități de afirmare a puterii sale de iluminare. Aplauzele au fost peste măsură de pasionate".

. . . . . .

In „Märkische Volksstimme", *Potsdam din 29.XII.1954 sub semnătura,* I. D. *apare cronica intitulată* „Muzicienii romîni la Potsdam":

„Concertul extraordinar organizat de Direcția germană a concertelor și turneelor în colaborare cu Asociația pentru legături culturale cu străinătatea a constituit o manifestare la un înalt nivel artistic. Artiști eminenți ai Republicii Populare Romîne prietene, prof. Alexandru Nicolae, flautist solist al Teatrului de Operă și Balet al R.P.R. și prof. Dagobert Buchholz, ca acompaniator care întreprind în momentul de față un turneu de concert în R.D. Germană au dat în acea seară o „mostră" a vastelor lor resurse. In programul interesant alcătuit, au fost înscrise lucrări de Quantz, Scarlatti, Boccherini, Mozart, Godard, Wieniawski și alți compozitori, contemporani. Pe flautul său de argint primit în dar din partea Statului, profesorul Nicolae a cîntat cu un sunet plin, plăcut și cu cea mai înaltă perfecțiune, acompaniat fiind la pian în chip excepțional de prof. Buchholz. Intre cei doi artiști există o atare comuniune încît solistul și acompaniatorul constituie un tot unitar. Foarte interesante au fost lucrările compozitorilor romîni. Cîntăreața romînă Ioana Nicola, care din păcate s-a îmbolnăvit, a fost înlocuită de altista Gertrud Wagner din Potsdam, cunoscută publicului în urma recentei audiții plină de succes a „Oratoriului de Crăciun". A cîntat nouă lieduri de Hugo Wolf, Robert Schumann și Modest Musorgski. D-na Wagner dispune de un material vocal atrăgător și cald. Din păcate această cîntăreață atît de muzicală tinde să treneze; prof. Buchholz a știut să remedieze aceasta prin acompaniamentul său în care a vădit un remarcabil simț de adaptare. Toți artiștii s-au bucurat de o primire recunoscătoare din partea publicului".

Iar în „Das Volk" *din Erfurt (11. I. 1955) se scrie:* „

„Profesorul Nicolae a cîntat concertul pentru flaut în re major de Mozart cu un remarcabil simț al stilului. Finețea sunetului său, omogenitatea în toate registrele, admirabilul său staccato și frumusețea expresivă a unui pianissimo aproape imperceptibil, — toate acestea au constituit un eveniment în arta cîntatului la flaut, eveniment căruia aproape nici un ascultător nu-i putea găsi egal în trecut.

Aplauzelor entuziaste, el le-a răspuns prin patru suplimente, oferite în chip prietenos astfel încît am asistat aproape la un mic concert pentru flaut solo în cadrul unui concert simfonic".

In „Berliner Zeitung" *din 23.XII. 1954, în articolul* „Concert romînesc" *apărut sub iscălitura I. V. se poate citi:*

„Doi eminenți reprezentanți ai muzicii romînești au fost în republica noastră și au dat, la sfîrșitul călătoriei lor, un concert la Casa Presei. Prof. Alexandru Nicolae a interpretat zece piese scurte pentru flaut sau transcripții pentru acest instrument, vădind o tehnică infailibilă, o extrem de mare siguranță în toate registrele și o tehnică specială de respirație vibrato, al cărui farmec expresiv nu trebuie demonetizat printr-o prea frecventă folosire. Solistul a delimitat foarte bine epocile în recitalul său. Ca reprezentante ale barocului și ale epocii galante el a interpretat lucrări de Quantz, de Scarlatti tînărul, Boccherini și Mozart, ca reprezentante ale epocii de virtuozitate tehnică lucrări de Godard, Prokofiev și Wieniawski și ca reprezentante ale muzicii contemporane romînești, lucrări de Jianu, Brediceanu și Enescu. La succesul solistului a adus o contribuție esențială prof. Buchholz al cărui acompaniament a vădit în afara măiestriei pianistice o temeinică cunoaștere a tuturor domeniilor muzicale".

„Neue Zeit" *din Berlin 28.XII.1954 sub titlul:* „Un avînt cum n-a mai fost" *arată:*

„Cu puțină vreme înainte de Crăciun, Berlinul a avut bucuria să asculte la Casa Presei, într-un concert, pe artiștii romîni: flautistul prof. Alexandru Nicolae, solist al Teatrului de Operă și Balet din București și pianistul prof. Dagobert Buchholz care a primit de curînd titlul de artist emerit al R.P.R.

După impresiile căpătate în această seară, se poate afirma cu drept cuvînt că prof. Al. Nicolae este un maestru al instrumentului său.

Ușurința și siguranța cîntatului său, care se bazează pe o judicioasă tehnică de respirație susținută de partenerul său, prof. Dagobert Buchholz, au fost fermecătoare.

Programul, în care ne-ar fi bucurat prezența unor lucrări mai ample de Haydn sau Mozart, a oferit o trecere în revistă a literaturii de flaut începînd cu Quantz și Scarlatti pînă la Prokofiev și compozitori romîni ca Enescu, Jianu și Brediceanu".

Noi am avut ocazie să discutăm cu simpaticii artiști din Romînia prietenă în timpul ședерii lor la Berlin. Amîndoi muzicienii care au vizitat deja multe țări europene, au concertat pentru prima dată în Germania și au fost foarte plăcut impresionați de intensa viața muzicală de la noi.

După concertele din Sonderschausen și Nordhausen dirijorul orchestrei „Loh" Paul Dörrie, i-a înmînat profesorului Nicolae în vîrstă de 35 ani o dedicație specială:

„Ca amintire pentru un concert splendid de Mozart, cîntat într-un stil impecabil".

Prof. Buchholz care a sărbătorit în timpul ședерii sale la Berlin, împlinirea a 48 de ani, vorbește foarte bine limba germană, deoarece a studiat la Viena. Ca acompaniator el este o personalitate foarte solicitată, atît de soliști străini cît și de cei din țară.

Intrebat despre viața muzicală din Romînia, prof. Buchholz a răspuns că aceasta a cunoscut datorită puterii populare un avînt nemaiîntîlnit. Au fost înființate peste 10 orchestre simfonice, numeroase ansambluri de cîntece și dansuri și multe coruri.

De asemenea, au fost înființate un număr de școli medii și elementare de muzică. Foarte importantă este organizarea concertelor-lecții cu scopul de a iniția pe acei care se interesează de muzică, în probleme fundamentale și pentru a-i îndruma just. In Romînia, tinerii compozitori sînt substanțial ajutați de Uniunea Compozitorilor, prin faptul că lucrările valoroase sînt premiate de Fondul Muzical sau cumpărate, respectiv achiziționate de Ministerul Culturii sau de Radiodifuziune. Asupra lucrărilor noi se organizează în mod regulat discuții critice și autocritice.

Intre altele, toate orchestrele simfonice și ansamblurile de muzică de cameră obișnuiesc să cuprindă în programele lor cîte o lucrare romînească, fapt care contribuie în chip esențial la promovarea muzicii noi".

Ziarul „Der Morgen" *din 28 decembrie 1954, scrie sub titlul:*

„Un flautist din București"

(Concertul de adio al artiștilor romîni) între altele:

Primul (A. Nicolae — N.R.) este un flautist de clasă cu o excepțională tehnică instrumentală și de respirație; de remarcat sînt sunetul său felin în acute și trilurile sale ușoare. In părțile lente îi este proprie un vibrato mai mare decît de obicei la flautiștii noștri. A fost o revelație acompaniamentul decent și plin de gust al lui D. Buchholz.

Execuția de ansamblu a fost întotdeauna în stil, în special la fermecătoarele piese din secolul al 18-lea de Quantz, Scarlatti și Boccherini.

Capriccio de Wieniawski a dovedit din plin că cei doi muzicieni sînt și virtuozi".

In „Berliner Zeitung Am Abend" *27.XII.1954, sub originalul titlu* „A răsunat un flaut fermecat" *se publică o notă iscălită de H. S.:*

„Ce putere fermecătoare poate emana din sunetul unui flaut! In vibrațiile suave se exteriorizează sufletul unui nobil instrument. Acesta, care într-o clipă răsună plin de duioșie, poate exprima veselia deplină în cealaltă clipă. Toate trăirile pot fi redate de el dacă este folosit de un maestru. Marți la Casa Presei am avut fericirea de a asculta un astfel de artist. Intr-un concert excepțional, prof. Alexandru Nicolae de la Teatrul de Operă și Balet din București a interpretat opere clasice și moderne. Fie că era vorba de Quantz sau Mozart, fie că era vorba de Gavota lui Prokofiev (o savuroasă stilizare a epocii galante), întotdeauna am fost extaziați de sunetul moale și plin al flautului de argint al oaspetelui romîn ca și de tehnica sa ușoară de respirație. El a realizat cantilene cu o mare forță de strălucire.

Cînd a interpretat opere ale compozitorilor contemporani din țara sa, instrumentul său a reușit să înfrîngă și ultimele rezerve. Ascultînd muzica romînească de George Enescu te cuprinde o poftă irezistibilă de dans.

Dacă l-am numi pe prof. Dagobert Buchholz un „pianist acompaniator" ar fi o greșeală. Pianistul a subliniat întotdeauna, îndeosebi în piesele moderne, toate subtilitățile părții pianistice cu un perlaj strălucitor în game și plin de expresie în discursul muzical, fără ca să irumpă totuși pe primul plan. A fost un cît se poate de frumos ansamblu muzical".

RĂSFOIND SĂPTĂMÎNALUL „LES LETTRES FRANCAISES"

Revista pariziană „Les Lettres françaises", publică, într-un număr recent, un interviu luat de corespondentul său din Budapesta marelui compozitor maghiar, Zoltán Kodály.

Intrebat asupra noilor sale creații, Kodály a răspuns că a fost nevoit să-și încetinească în timpul din urmă munca sa de creație, fiind preocupat în prezent în primul rînd de îmbunătățirea și ridicarea învățămîntului muzical în R. P. Ungară.

Kodály insistă cu deosebire asupra importanței „Solfegiului" în învățămînt.

In 1919, o dată cu triumful „Comunei" la Budapesta, această primă revoluție deschidea multe perspective, pînă și în învățămîntul muzicii, dar speranțele s-au spulberat repede în urma înăbușirii tinerei revoluții de către invazia străină.

Vechea metodă germană de studiu a solfegiului se dovedește defectuoasă. Anul trecut s-a putut institui o nouă metodă de învățămînt, nu numai în conservatoare, dar și în școlile primare: 4—6 lecții de solfegiu pe săptămînă au dat în unele școli rezultate minunate; la 12 ani elevul e în stare să solfegieze la „vedere". La această inițiere se mai adaugă și cea în armonie și în contrapunct, prin exerciții de cînt coral.

Pe lîngă această activitate, Kodály nu încetează de a se interesa și de manifestările muzicale străine.

Cu ocazia ultimei sale călătorii la Paris, în 1950, el a fost foarte surprins de întîrzierea cu care publicul parizian — și mai ales elementele tinere ale acestui public — „descoperea" operele lui Schönberg și ale discipolilor lui.

Intîrziere, în primul rînd în raport cu datele acestor opere; întîrziere și în raport cu Ungaria, care le-a cunoscut încă de la apariția lor, deci cu mult înaintea țărilor din Europa Occidentală.

Din cauza oprimării germane, muzica lui Schönberg și a adepților săi era de altfel singura muzică modernă cunoscută, fiind singura oficial admisă și difuzată. Ea constituia din această cauză unica soluție propusă compozitorilor maghiari pentru a se libera de copleșitoarea influență wagneriană.

Și tocmai în această epocă, Kodály s-a dus la Paris, unde au fost create primele sale lucrări pentru pian. Compozitorul maghiar evocă cu acest prilej, cu emoție, amintirile sale din anul 1909, cursurile lui Widor și Lavignac, după-amiezele petrecute la „Société Nationale", unde citea *Pelléas și Mélisanda* de Debussy, interminabilele cozi de la Opéra Comique pentru a asista la reprezentațiile capodoperei lui Debussy.

— „Muzica lui Debussy îmi dă impresia unei eliberări; ea îmi dovedea că putea fi original, rămînînd totuși natural. Numai că putea să exercite o înrîurire salutară, dătătoare de viață... E destul pentru a ne convinge de acest lucru, să comparăm influența lui Debussy și a muzicii franceze moderne asupra compozitorilor maghiari cu aceea a lui Schönberg... De zece ani încoace, adăugă Kodály, noi am cunoscut cîteva rare experiențe de muzică atonală. Ele n-au avut nici un succes.

„Ce ne trebuie — conclude marele compozitor maghiar — dodecafonismul, nouă ungurilor, care dispunem deja de gama pentatonică ?".

Intrebat asupra publicului de azi, Zoltán Kodály spune: „Avem azi un public mai larg. La micul nucleu, format din elemente tradiționale s-au adăugat altele noi. Muncitorii încep să frecventeze regulat și în număr mare concertele. Dar dacă aceste elemente noi se ridică printr-o frecventare stăruitoare, aceasta se face cu prețul unor eforturi care vor fi cruțate urmașilor lor, astăzi inițiate în muzică încă din cea mai fragedă vîrstă".

„Nu trebuie totusi să judecăm publicul de azi după gusturile lui actuale, mai ales cînd e vorba de teatru: acest public acceptă bucuros repertoriul clasic, tradițional, din cauza montării lor, de pildă.

Nu trebuie să ne mirăm dacă el nu e susceptibil să înțeleagă pe Debussy: insuccesul lui *Pelléas* la Opera din Budapesta, față de *Samson și Dalila*, nu însemnează de loc că acest public de mîine nu va fi capabil să înțeleagă ceea ce publicul de azi nu e în măsură să aprecieze. Să nu vă surprindă dacă vă spun că *Samson și Dalila* deschide drumul lui *Pelléas*".

Despărțindu-se de compozitorul maghiar, redactorul revistei pariziene pleacă cu convingerea că cel mai prețios lucru ce posedă venerabilul maestru este încrederea sa în viitor, încrederea sa în om.

★

„Les Lettres françaises" anunță că la Paris s-a dat de curînd în primă audiție Concertul pentru pian și orchestră de compozitorul francez progresist, Serge Nigg, cunoscut nouă prin vizita ce ne-a făcut acum trei ani.

Noua lucrare, executată de Orchestra Națională dirijată de Daniel Chabrun, vădește o veselie, un lirism, o libertate de expresie și o măiestrie, care au îndreptățit pe unii auditori să vadă în Serge Nigg pe un viitor Prokofiev francez.

Compozitorul însuși a afirmat că a izbutit să se descătușeze cu totul de influența dodecafonismului, — care conduce la un impas — și că a ținut să revină pe calea tradiției naționale.

Noul său concert, plin de avînt, e de o mare bogăție, nu numai în orchestrație — unde măiestria lui Nigg e venerabilă, — dar și în modul de tratare a temei folclorice, din care s-a născut.

Scriind acest concert, operă decisivă în viața sa, Serge Nigg a dovedit că un compozitor francez din epoca noastră poate înfrînge condițiile obiective și contradicțiile personale, înlăturînd piedicile moștenite și luîndu-și avîntul de care dă dovadă acest concert.

Criticul francez Renaud de Jouvenel crede că Serge Nigg poate fi considerat ca un Haciaturian francez.

Despre alimentaţia profesioniştilor vocali

de Dr. MIHAI IUBU
medic primar

In alimentaţia profesioniştilor vocali s-au emis şi s-au popularizat o serie întreagă de indicaţii şi de practici care de care mai bizare, unele chiar dăunătoare.

Aşa spre exemplu, deseori am fost consultat dacă este bine ca un cîntăreţ să mănînce înaintea spectacolelor multă ceapă sau ouă crude. De asemenea este ştiut că unii solişti vocali au totdeauna în cabinele lor, ca „reconfortante", rom, ţuică etc.

Problema alimentaţiei prezintă o mare importanţă pentru o mare parte a profesioniştilor noştri vocali, de aceea prin articolul de faţă sper să aduc unele lămuriri bazate pe ştiinţă.

Munca de toate zilele, fie ea uşoară sau grea, manuală sau intelectuală, nu se poate face fără o serie de alimente ce trebuiesc consumate, tot aşa cum un automobil nu poate merge fără benzină. Substanţele ce intră în compoziţia alimentelor trebuie să repare, în primul rînd, uzura produsă în corpul omului în timpul muncii, adică să menţină maşina omenească într-o perfectă stare de funcţionare.

Aceste substanţe formează forţa şi puterea necesară omului, pentru executarea muncii sale şi sînt consumate de corpul omenesc în cantităţi şi calităţi anumite, după felul de muncă pe care trebuie să o facă fiecare. Un turnător de fontă sau un fochist care lucrează în căldură, va avea nevoie de anumite alimente ; un intelectual (care lucrează cu mintea, scriind versuri, făcînd proiecte, lucrînd în laborator sau compunînd muzică) va avea nevoie de altfel de alimente. De altfel de alimente va avea nevoie şi tăietorul de lemne care munceşte vreme îndelungată în frig, iarna, în pădure, de altfel de alimente vor avea nevoie sportivii în antrenamente sau concursuri de scurtă durată (viteză), sau lungă durată (fondiştii).

Dacă în ceea ce priveşte sportivii, din acest punct de vedere s-a scris foarte mult stabilindu-se precis, ştiinţific, raţii şi calorii care să le permită performanţe optime, în ceea ce priveşte cîntăreţii în a căror muncă vedem un perfect exemplu de efort intelectual unit cu efort fizic, literatura noastră medicală s-a ocupat foarte puţin.

In general diferenţele de alimentaţie iau naştere din nevoia pe care o simte omul pentru anumite substanţe alimentare, specifice muncii sale.

Aşa spre exemplu, cei care lucrează iarna, în frig, afară, au nevoie de alimente care să-i încălzească, să-i apere de frig, alimente care, arzîndu-se încet, le întreţine puterea de muncă pe tot timpul zilei. Aceştia, ca şi locuitorii ţinuturilor polare, vor mînca mai multe grăsimi, pentru că acestea se ard mai încet în corp, dau mai multă căldură şi izvorul de energie pe care-l dau se menţine timp îndelungat.

Nu tot astfel se întîmplă cu sportivul care aleargă şi care are nevoie de alimente ce trebuie să ardă repede în organism, pentru a da cea mai mare cantitate de energie într-un timp foarte scurt (cît durează efortul pe care-l face alergătorul). Acesta va trebui să mănînce multe zaharoase, făinoase, dulciuri.

Alimentele au o serie de proprietăţi şi de calităţi de care trebuie să ţinem seama în alcătuirea regimului alimentar al fiecărei categorii de muncă, foloasele pe care le trage organismul din întrebuinţarea unuia sau altuia fiind diferite.

Impărţim alimentele după substanţele ce le conţin în : alimente energetice, alimente protectoare sau reparatoare, vitaminele, sărurile minerale şi apa.

1) *Alimentele energetice* furnizează prin arderile lor în organism, energia necesară muncii ce o depunem. Ele se împart în două categorii : *grăsimile* de origine animală : slănina (75—80%) şi untul (86%) sau de origine vegetală, din plante: uleiul (99%) sau untdelemnul şi a doua categorie, *zaharurile şi amidonul* (glucide sau hidraţi de carbon), care se găsesc în : făina de grîu (74%) făina de porumb (64%), pîine (45%), orez (77%), miere (75%), lapte (7%), zahăr (100%), fructe dulci (10—20%), ficat (4%).

Pentru ca să putem stabili valoarea unui aliment faţă de altul, noi măsurăm căldura pe care o dă corpului nostru fiecare aliment cînd este folosit de organism. După cum lungimea se măsoară cu metrul şi greutatea cu kilogramul, tot aşa cantitatea de căldură o măsurăm cu *caloria*.

Valoarea energetică a unui aliment se măsoară deci în calorii, înţelegînd prin calorie *cantitatea de căldură necesară pentru a ridica temperatura unui litru de apă distilată cu un grad*. Astfel, un gram de grăsime dă naştere în corp la nouă calorii, iar un gram de zahăr la patru calorii, grăsimile producînd prin arderea lor în organism o cantitate dublă de căldură faţă de dulciuri. Căldura eliberată de zaharuri se produce repede, deoarece glucidele ard în timp extrem de scurt şi deci dulciurile sînt necesare organismului atunci cînd trebuie să facă o sforţare mare într-un timp scurt. Cînd însă munca trebuie să dureze un timp mai îndelungat, corpul omenesc va întrebuinţa alimentele care se ard mai încet, adică grăsimile.

De aceşti factori trebuie să se ţină seama în alimentaţia profesioniştilor noştri vocali, în legătură cu diferitele lor perioade de muncă ; repetiţii, spectacole, repaus. In perioada repetiţiilor, cînd ei fac mari eforturi fizice şi intelectuale, ca şi în perioada spectacolelor, alimentaţia trebuie condusă aşa cum vom vedea mai departe, cumpănind bine aceste două mari eforturi şi prescriindu-le un număr mărit de calorii, ţinîndu-se seama că raţia de întreţinere pentru organism pentru 24 ore este în repaus de 2500 calorii, iar raţia de efort variază de la 3.000 la 6.000 calorii.

2) *Alimentele protectoare* repară uzura maşinii omeneşti şi asigură materialul necesar creşterii încă din pîntecele mamei şi pînă la vîrsta de 25 ani.

Ele sînt proteinele sau albuminele pe care le găsim în : carne (20%), măruntaie şi peşte (15%), lapte (3,6%), ouă (15%), cereale (10%), verdeţuri (1—2%), fructe (1%). Valoarea reparatoare a cărnii, măruntaielor şi peştelui este cu mult mai mare decît aceea a laptelui şi a oului, de aceea ele nu pot lipsi, mai ales din hrana copiilor şi a tinerilor, ca şi a adultului, ca alimente reparatoare. In medie trebuie consumat un gram de proteină pe kilogram de greutate corporală, ştiut fiind că un gram de proteină ne dă 4 calorii. Ca valoare nutritivă, unele din ele au o valoare reparatoare mai mică, iar altele — cum este carnea — cu mult mai mare. Aşa, spre exemplu, după profesorul Benedato, 93 grame carne au o valoare egală cu :

505 gr porumb
545 gr lapte
690 gr pîine
2.150 gr cartofi

3) *Vitaminele* se găsesc în alimente în cantităţi diferite. Laptele, ouăle, carnea, untura de peşte, unele verdeţuri şi fructe sînt foarte bogate în vitamine.

In lipsa acestora din alimentație, oamenii se îmbolnăvesc, iar dacă această lipsă continuă pot chiar muri, prin avitaminoză.

Reținem în mod special din numărul mare de vitamine necesare profesioniștilor vocali, vitamina A pe care o găsim în: unt, morcovi cruzi, untură de pește și brînză și care este un bun întăritor al mucoasei aparatului fonator, apoi vitamina B, pe care o găsim în: drojdia de bere, tărîțe, mazăre, fasole, linte uscată, măruntaie, mușchi, ouă și lapte; aceasta din urmă este folosită de către profesioniștii vocali în diverse pareze sau paralizii ale corzilor vocale, ca un întăritor al sistemului nervos.

In general lipsa vitaminelor din organism ajunge să fie simțită numai atunci cînd alimentația este aceeași timp îndelungat. Dacă alimentația este suficientă, dacă regimul alimentar este bine alcătuit și variat, dacă mîncăm cantitățile de alimente energetice și protectoare de care avem nevoie, atunci și nevoile de vitamine sînt acoperite. Să nu lipsească deci din alimentația noastră: laptele și ouăle, carnea și untul, verdețurile și fructele, pîinea integrală.

4) *Sărurile minerale* au o situație similară cu a vitaminelor, fiind indispensabile vieții.

Un organism adult trebuie să conțină aproximativ 3 kg de minerale. Ele au un rol plastic deoarece intră în constituția celulelor și țesuturilor. Clorura de sodiu (sarea de bucătărie) este cel mai mult consumată de organism, cîte 10—15 gr pe zi, tot ea fiind cel mai mult eliminată din organism, mai ales prin transpirație.

5) *Apa.* Un om poate trăi fără hrană maximum trei luni, dar fără apă nu poate trăi decît maximum o săptămînă. Un om normal dezvoltat are nevoie de 1—1,5 litri de lichide pe zi (apă, lapte, supe, ciorbe). Vara, cînd pierde mai multă apă prin transpirație și prin respirație, are nevoie de mai multă apă decît iarna.

Cercetările fiziologice au arătat că o cantitate oarecare de apă se elimină din organism în două ore. De aceea apa îngreunînd organismul este recomandabil să se bea cu două ore înainte de orice efort și nu în timpul efortului. Tot din acest motiv este bine ca în perioada de pregătire a spectacolelor, cei ce depun eforturi mari să evite supele și ciorbele din alimentație.

★

După expunerea factorilor principali care alcătuiesc alimentația noastră, să vedem care sînt normele de alimentație pentru profesioniștii vocii cîntate, deoarece calitatea și cantitatea alimentelor ce intră în rația cîntărețului, dozele substanțelor energetice (grăsimi, zaharuri), a celor de protecție (proteine), precum și vitaminele, sărurile minerale etc., — influențează și asigură randamentul și succesul profesionistului vocal.

După cum pentru diferitele întreceri sportive, loturile respective sînt supuse, în perioadele de pregătire ale întîlnirilor sportive, la o alimentație cu mult mai bogată în calorii, decît cea de toate zilele (4.500—5.000 calorii), — tot astfel sînt îndreptățiți și profesioniștii vocali la o ridicare a caloriilor din hrana lor, în lunile atît de grele ce preced premiera unui spectacol.

In lumea artistică sînt cunoscute eforturile fizice și psihice ce se depun înaintea premierii unui astfel de spectacol. Iar lumea noastră medicală cunoaște bine urmările patologice pentru profesionistul vocal care ar depune, în aceste situații, o muncă atît de istovitoare, fără ca să dea organismului alimentele necesare care să-i susție efortul său.

In stagiul meu de medic la Opera Română de Stat din Cluj, cel mai mare număr de pacienți l-am avut în lunile de pregătire ale unui nou spectacol și imediat după premiera lui. Diverse astenii fizice și psihice, o serie întreagă de cataruri ale căilor respiratorii superioare (datorită lipsei de reactivitate a organismului), redeșteptarea multor afecțiuni vechi, diverse tulburări acute de ordin nervos etc., îmi ridicau indicii de morbiditate, fiind de multe ori nevoit să fac și numeroase internări în diverse clinici și spitale. Fără îndoială că această situație trebuie examinată cu toată seriozitatea, pentru a crea oamenilor artei vocale condiții optime de muncă și creație.

Este nedrept — judecînd comparativ — ca cicliștii, înotătorii, boxerii etc., să se pregătească științific pentru spectacolele lor sportive, primind în lunile de antrenament, de efort, o hrană atît de bogată în calorii care să le permită performanțe optime, iar profesioniștii vocali care fac, după părerea mea, eforturi mult mai mari în pregătirea unui nou spectacol, să se alimenteze și în timpul acestei munci excesive, ca în viața de toate zilele.

De aceea am fixat pentru ei, începînd cu repetițiile unui nou spectacol, o normă medie fiziologică, pe individ, și pe 24 ore, cu caracter de orientare și de experimentare.

Descriu mai jos lista alimentelor exprimate în grame, necesare alcătuirii unei rații medii fiziologice, pentru un profesionist vocal, timp de *24 ore* în perioada repetițiilor.

Cantități	Alimente
4 gr.	cacao
400 „	lapte
50 „	unt
2 buc.	ouă
250 gr	carne
400 „	pîine
500 „	cartofi
50 „	paste făinoase
25 „	untură, ulei
300 „	legume proaspete (morcovi, roșii)
15 „	bulion (pastă)
50 „	șuncă
50 „	brînză, caș, cașcaval
50 „	orez, griș
100 „	dulceață

Valoarea energetică a acestei rații medii, fiziologice, este de circa 4.000 calorii și în alcătuirea ei am luat drept model tabelul de alimente întocmit oficial de Ministerul Sănătății, prin care s-a fixat sportivilor în perioada de antrenament, circa 4.500 calorii.

In ziua spectacolului, cînd se depune maximum de efort, programul de alimentație trebuie schimbat, astfel încît cîntărețul să fie pus în condiții optime pentru maximum de randament.

Procesele de digestie cer un timp îndelungat, pentru ca alimentele să fie transformate și apoi folosite de organism. In stomac alimentele stau cîteva ore; astfel orezul, carnea de pește stau două ore.

laptele de vacă, trei ore, cartofii și carnea de vacă, patru ore, carnea de porc, șase ore, iar grăsimile șapte ore. Este bine ca tubul digestiv să fie în repaus înaintea efortului, de aceea alimentația înaintea spectacolului să se facă în cantitate mică și aleasă calitativ, pentru ca astfel să ajute la funcționarea în bune condiții, a organismului.

Inainte de spectacol se recomandă alimente ușor digerabile și ușor asimilabile, pentru ca la începutul spectacolului, digestia gastrică să fie terminată. *Masa se va lua deci cu cel puțin trei ore înaintea spectacolului.* Ea trebuie să fie compusă din alimente ușor evacuabile (fără grăsime sau carne de porc), și redusă cantitativ numai pentru a înlătura senzația de foame.

Se obișnuiește a se da următoarele meniuri, *cu trei ore înainte de spectacol* și care, după cele scrise mai sus, vor lămuri și pe unii din cîntăreții noștri, care folosesc atît de empiric și de dăunător, cantități mari de ceapă, ouă crude, rom, coniac, țuică.

Meniu: friptură de carne slabă — 200 gr. cu cartofi prăjiți și salată (nu prea acră); 100 gr pîine; 200 gr compot dulce; două siropuri.

Alt meniu: ½ pui fript; 100 gr pîine, 200 gr compot dulce; două siropuri, sau *altul:* două ouă — ochiuri — 100 gr; 100 gr. pîine; compot dulce 200 gr; două siropuri.

In timpul spectacolului, în pauze, se recomandă a se lua: dulciuri ușor asimilabile, băuturi calde, îndulcite cu zahăr sau zeamă de fructe îndulcită. După spectacol nu este recomandabil a se lua masa imediat, ci după o oră și jumătate, preferabil după un duș bun. Intre masa de seară și culcare să treacă un interval de cel puțin o oră.

Recenzii

O culegere din folclorul ceangăilor

de EMILIA COMIȘEL

Apariția volumului *„Cîntece și Balade ale Ciangăilor din Moldova"* constituie o realizare lăudabilă a cercetătorilor folclorului maghiar din patria noastră. Scopul acestei lucrări cu caracter antologic este punerea la îndemîna maselor largi a unui material folcloric bogat, variat, în parte nou. Exemplele sînt alese din cca 1000 melodii, culese între anii 1950 — 1954 din 20 sate în cadrul Institutului de Folclor — Secția Cluj — de către folcloriștii Iagamaș Ion și Farago Iosif.

Culegerea folclorului ciangăilor din Moldova face parte dintr-un ansamblu de cercetări în curs, în care este prevăzută și o monografie muzicală a comunei Galbeni, care va contribui la cunoașterea temeinică a folclorului maghiar și a relațiilor dintre folclorul maghiar și romîn.

In introducerea scrisă cu competință și sinceritate, autorii pornind de la faptul că folclorul — ca fenomen social — nu este de sine stătător, stăruie asupra condițiilor economice și sociale care au contribuit la nașterea, dezvoltarea și păstrarea creației populare a ciangăilor.

O valoroasă contribuție o aduce Antologia la cunoașterea originii și așezării grupurilor de ciangăi în Moldova, care au emigrat din Transilvania „în timpuri și din locuri diferite". In urma cercetărilor lingvistice, ciangăii din Moldova au fost împărțiți în două mari grupuri:

1) *Ciangăii emigrați* în secolul al XIII-lea, trăind detașați de comunitatea maghiară transilvană, și

2) *Ciangăii secuiești* aparținînd urmașilor secuilor emigrați în secolul al XVIII-lea și al XIX-lea.

Ciangăii locuiesc în regiunea Iași, raionul Roman și vorbesc dialectul arhaic; un alt grup trăiește mai în sud, în regiunea Bacău.

Ciangăii secuiești s-au stabilit pe malul stîng și drept al Siretului și pe văile celor trei afluenți ai acestuia: Bistrița, Trotuș și Taslău — în regiunea Bacău, raioanele Bacău, Tg. Ocna, Buhuși, Moinești și regiunea Bîrlad, raionul Adjud. Satele sînt mixte, romîni și ciangăi.

Cercetînd istoria ciangăilor, autorii ajung la lămurirea unor probleme de folclor: unitatea organică a foclorului ciangău cu folclorul maghiar din Pustă și Secuime (existența unor cîntece cu circulație largă pe întregul teritoriu lingvistic maghiar: Kadar Kata, Molnar Ana etc.), destrămarea sau păstrarea tradiției folclorice, influențe de diferite grade etc.

In scopul înțelegerii rolului și importanței folclorului ca mijloc de exprimare și comunicare, ca armă de luptă împotriva nedreptăților și de oțelire în năzuința comună spre un viitor mai bun, se stăruie, în introducere, asupra vieții culturale din trecut a ciangăilor. Anii de grele încercări și suferințe se reflectă în folclorul lor, constituind documente istorice de mare importanță.

Abia azi, o dată cu noile condiții de viață, au fost create premizele pentru înflorirea artei populare a ciangăilor.

O serie de probleme privesc particularitățile vieții poeziei nescrise, valabile și pentru partea muzicală: transmiterea pe cale orală, din generație în generație, evoluția treptată datorită transformărilor din viață, continuitatea moștenirii folclorice, coexistența folclorului vechi și nou, rolul colectivității și individului etc.

Pe baza cercetărilor anterioare ale folcloriștilor maghiari se încearcă stabilirea vechimii textelor de baladă, unele datînd din secolele al XVI-lea — XVII-lea (Kadar Kata, Kömüves,

Kelemenne etc.) iar altele din sec. XVII-lea — XVIII (Apaculár, A hàron àrva etc.).

Aceste balade dispărute din folclorul maghiar se mențin în Cîmpia transilvană, în reg. secuiască și în Moldova. Autorii urmăresc viața a două balade „Kadar Kata" și „Doi frați robi", ajungînd la concluzia importanței istoriei generale pentru lămurirea problemelor de folclor.

Desigur că stabilirea originii textelor lirice este mai anevoioasă, totuși originea unora a fost găsită în Evul Mediu și în sec. al XVIII-lea.

Deoarece materialul publicat confirmă unitatea folclorului ciangău cu folclorul maghiar, în introducere sînt menționate trăsăturile caracteristice ale folclorului maghiar, de stil vechi, după indicațiile lui Béla Bartók [1]) :

1) izometria și organizarea versurilor în strofe melodice,

2) scara pentatonică (pentatonic pur sau cu pien),

3) profil melodic descendent,

4) structura melodică : a) transpunerea la cvinta inferioară a părții a doua a melodiei — ca și în muzica popoarelor mari și b) asemănarea primului rînd melodic cu ultimul,

5) ritm parlando-rubato,

6) ornamentarea sunetelor importante ale melodiei.

Din urmărirea acestor trăsături ale muzicii ciangăilor, se desprinde bogăția stilului vechi, 38% din totalul melodiilor față de procentul de 9% constatat de Bartók în 1934 pentru restul poporului maghiar — 13% melodii de stil nou, față de 30% Bartók și 49% melodii de stil mixt, față de 61% Bartók. De aici concluzia că în unele părți ale teritoriului lingvistic maghiar ca de exemplu în Moldova, stilul vechi este mai răspîndit față de cel nou.

Un eveniment în istoria muzicii populare îl constituie formarea și dezvoltarea stilului nou ale cărui trăsături specifice sînt menționate în introducere, după indicațiile lui Béla Bartók și Zoldan Kodaly [2]) :

1) sporirea numărului silabelor de la 6 la 25 ;

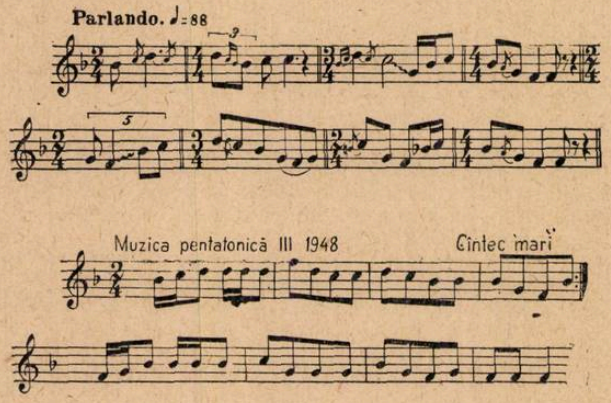
2) amplificarea materialului sonor pe baza pentatonicului sau a modurilor ;

3) structura arhitectonică : A A^5 [3]) B A, A A^5 A^5 A, ABBA, AABA (în folclorul ciangău nu se întîlnește decît forma II-a) ;

4) ritm tempo giusto (de dans sau de marș) ;

5) reducerea bogăției de ornamente.

Pentru stabilirea stilului muzical al folclorului ciangău se pornește de la cercetarea particularităților muzicii populare românești și a muzicii popoarelor est-europene cu care au fost în contact timp îndelungat. Materialul confirmă teza folcloristului Zoltan Kodaly referitoare la originea răsăriteană a folclorului maghiar ; autorii descoperă chiar cîteva paralelisme cu folclorul ceremis (mari) și ciuvaș de pe teritoriul Uniunii Sovietice.



Este de mare importanță constatarea existenței unui al *5-lea dialect muzical maghiar* [4]), format din muzica ciangăilor din Moldova care, datorită trăsăturilor specifice, nu poate fi încadrată în subdialectul secuiesc. Acest nou dialect a luat naștere pe baza folclorului arhaic ciangău, sub influența puternică a muzicii românești.

La trăsăturile caracteristice muzicii populare românești enumerate în introducere 1) Cadența frigică ; 2) secunda mărită ; 3) cezura principală pe tr. VII, la melodiile cu patru rînduri melodice ; 4) refrenul „element nou în cîntecul popular românesc", trebuiesc adăugate :

1) forma arhitectonică variată, de 2, 3, 4 etc. rînduri melodice și felul cum se înlănțuiesc și se succed acestea (AAC, AB, AAB, ABB, ABA, ABAB, AABB, ABC, ABCC, ABCB etc.).

2) versuri izometrice de 6 și 8 silabe atît pentru stilul vechi cît și pentru cel nou.

3) cezura principală VII și în melodiile cu mai multe sau mai puține rînduri melodice (3, 5, etc.)

4) scări prepentatonice, pentatonice, moduri naturale. *Primele trei trăsături se întîlnesc și în muzica maghiară dar într-o măsură mai mică decît în muzica ciangăilor și a românilor* (ex. Bartók nr. 5, 13, 69, Jardany Pàl, nr. 7, 140 Kodaly pag. 48 (pentru cadența frigică) nr. 213, 214, Bartók (pentru secunda mărită) și nr. 15 A, Jardany Pàl, nr. 69, 202, 316 Bartók, (pentru cezura principală pe tr. VII).

Folcloristul Iagamaș analizează diferitele categorii de refrene românești întîlnite în muzica ciangăilor, de la cele mai simple — care pot fi considerate mai mult ca o augmentare a rîndului melodic — pînă la cele mai ample, rivalizînd ca dimensiune cu melodia propriu-zisă. Astfel în ex. nr. 70, în originalul românesc, ultimul rînd melodic este un refren de 10 silabe :

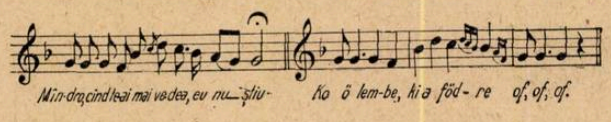
1) Béla Bartók, „Muzica populară maghiară", Bulapesta 1924, VIII.

2) Sistematizarea lor este făcută de Szabolcsi Bence : „Date pentru istoria noului film popular maghiar", revista „Uj Zeney Svendo", Budapesta 1950, 1951. I—III.

3) A^5 = rîndul melodic anterior transpus la cvinta inferioară.

4) Béla Bartók „Muzica noastră populară și muzica populară a popoarelor vecine", Budapesta 1954. Bartók împarte teritoriul lingvistic maghiar în patru dialecte : 1) Dunantul — reg. transdanubiană ; 2) Ungaria superioară — la nord de Dunăre și Tisa ; 3) reg. Tisei sau Pusta ; 4) reg. ardeleană.

Mîndro, cînd te-oi mai vedea, eu nu știu. Pentru a corespunde melodiei, versul maghiar de 8 silabe este completat cu interjecția : *of, of, of.*



In cîteva cazuri melodiile romînești sînt cîntate pe texte maghiare care păstrează refrenul romînesc, de dimensiuni variate, de la simple nume de 2, 3, 6, silabe : *Leano, Gheorghiță,* pînă la două refrene sau pseudorefrene.

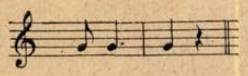
Ne surprinde constatarea autorilor în privința refrenului „ca element nou în muzica populară romînească" ca și compararea melodiei 32 B cu melodiile de colindă, care au intonații tipice, diferite de ale cîntecului propriu-zis, cu unele excepții. De fapt, această melodie, cu circulație foarte mare, se cîntă pe textul : *Marine la nunta ta.* Adaptată la textul maghiar melodia suferă unele transformări la finala penultimului rînd melodic și la cadența finală modificată în cadență frigică, inexistentă în originalul romînesc. Această „frigizare" ne îndreptățește să credem că și în dialectul ciangău, cadența frigică poate fi considerată ca o trăsătură caracteristică.

Influența muzicii romîne pe care folcloriștii din Cluj o consideră foarte mare, pe baza materialului, se manifestă în mai multe moduri, care pot fi grupate astfel :

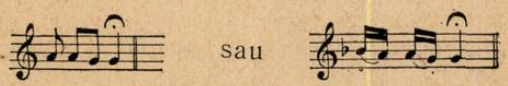
1) Preluarea fidelă a melodiei romînești (11 c, 11 d etc.)

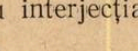
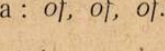
2) Schimbări structurale mari, esențiale : a) modificarea formei prin eliminarea sau adăugirea unor rînduri melodice (136), b) transformarea în întregime a ritmului melodiei originale în ritm punctat, c) preluarea unor formule ritmico-melodice și combinarea lor cu formule noi, astfel încît ia naștere un formular nou, independent 121) — din care rezultă puterea de creație a poporului ciangău.

3) Transformări mici, mai puțin importante : a) modificarea unor finale ale rîndurilor melodice (11 a, 7 a, 32 b, 110 etc.) ; b) simplificarea liniei melodice, a melismelor, ornamentelor (135 etc.) ; c) eliminarea sau adăugirea cadenței frigice (68, 13, 32 b etc.) ; d) finala repetată în locul unei linii descendente de intervale mici, caracteristice muzicii romînești ;



în loc de :



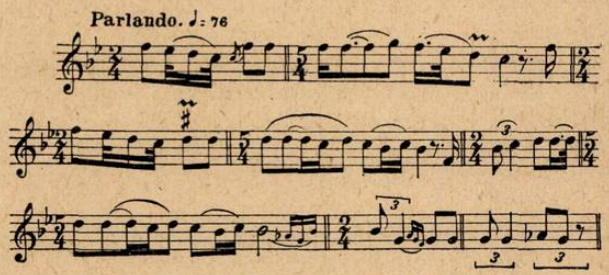
e) îndepărtarea coloanelor în cuprinsul sau la sfîrșitul rîndului melodic ; f) simplificarea formei inițiale, prin repetarea unor rînduri melodice (AABC în loc de ABCD) ; g) transformarea ritmului la cadența finală prin formula tipică  în loc de 

Dar urmărind particularitățile care au influențat cîntecul maghiar, nu trebuie scăpat din vedere întregul, caracterul general al melodiei, felul cum sînt înlănțuite formulele ritmico-melodice.

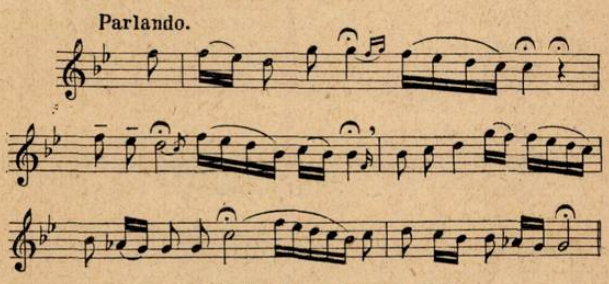
După afirmația autorilor este indispensabilă cercetarea temeinică a muzicii populare romînești și îndeosebi a muzicii din apropierea ciangăilor, ceea ce ar contribui la recunoașterea trăsăturilor specifice ale muzicii celor două popoare. In acest scop compararea cu originalele romînești este de cea mai mare importanță.

La melodiile indicate ca exemple preluate de la romîni, trebuiesc adăugate și următoarele exemple : 32 b, 136, 137, 138, 43, 49 (variantă la 68) 70, 83, iar ca influențe : 7, 9 a, 11 f, 14, 16 a, b etc.

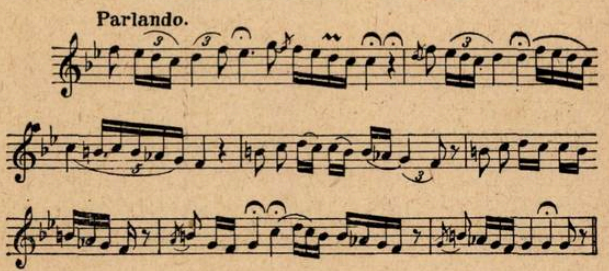
Din compararea cîtorva melodii reies mai ușor diferitele feluri de influențe : nr. 32 b (136, 137, 138) cunoscuta melodie cu circulație, generală cîntată pe textul baladei Miorița : este interesant de urmărit procesul de transformare atît în variantele maghiare cît și în nenumăratele variante romînești. Această melodie este la origine o melodie recitativă, cu formă liberă în majoritatea cazurilor, iar în unele variante pentatonizată și strofizată. Iată cîteva exemple :



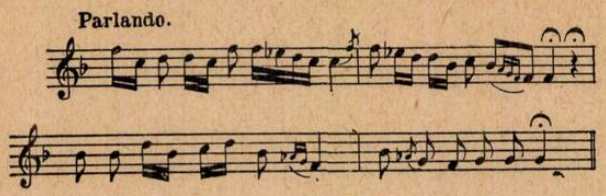
Predeal-Sărari-Teleajen-Ploești (fgr. 850 1 a.)



Bătrîni-Teleajen-Ploești (fgr. 11400)

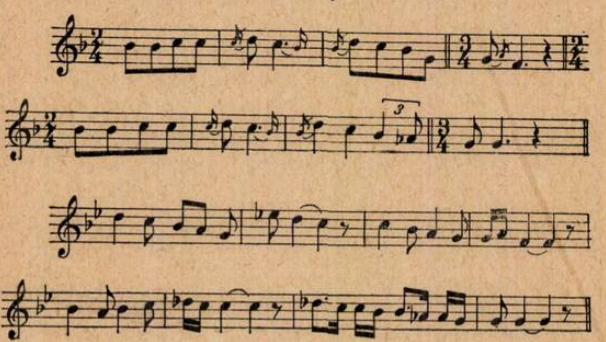


Muscel-Piteşti (fgr. 8740 c.)



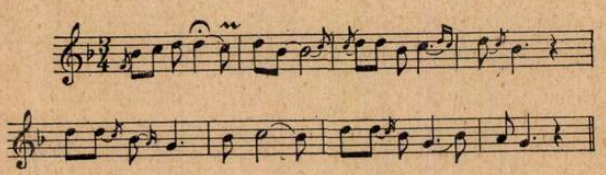
Nr. 43, melodie cu circulaţie mare de diferite texte : *La moară la Dorohoi,* cu transformări ritmice.

Nr. 68 B, (49) melodia cunoscută pe textul „la mai zi din frunză", Carolină-Lină (în Moldova). Varianta maghiară este săracită din punct de vedere al formei şi modificată la finale.

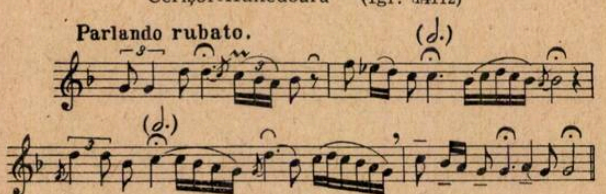


Nr. 70, melodie cu circulaţie largă din stilul nou, se cîntă pe textul *„Eu mă duc, mîndro, mă duc".*

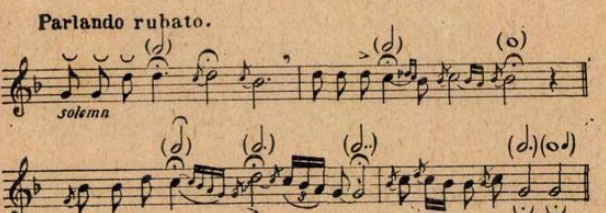
Nr. 83, melodia cîntecului ritual funebru, „Bradul" care circulă în partea de vest a Hunedoarei. A fost găsită şi pe textul liric *„Săraci păcurari".* Interesant de urmărit transformările pe care le suferă originalul (modificarea finalei la rîndul 3 melodic, simplificarea liniei melodice), care schimbă caracterul melodiei ; bineînţeles că aici un foarte important rol îl are şi funcţia melodiei.



Cerişor-Hunedoara (fgr. 14112)



Feregi-Hunedoara (fgr. 20260)

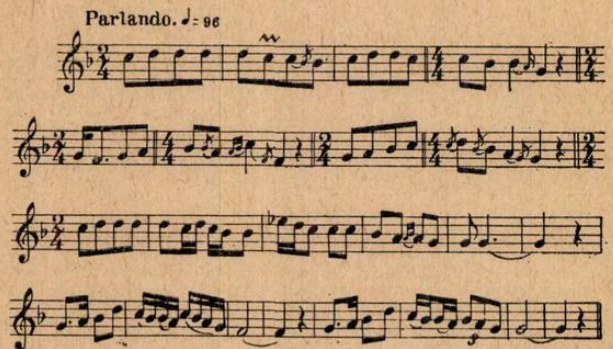


Nr. 110, cîntecul de război „Tatra mică, Tatra mare" în care este transformată finala rîndului II melodic.

Nr. 124, melodie în stilul modern, cu circulaţie foarte mare pe textul *„Pe drumul Banatului".*

Nr. 94, renumitul *„Bulgăraş de gheaţă rece"* cu circulaţie mare în Moldova şi Muntenia.

Nr. 135, originalul din Moldova, este simplificat în varianta maghiară, atît în ceea ce priveşte linia melodică cît şi forma :



Nr. 51, melodie de origine cultă, publicată, venită prin şcoală — care prin transformări mari, creează un exemplar nou, independent.

Nr. 103 b, (varianta 147) cu formule caracteristice ritualului de nuntă şi doinei de tip „dragoste" din Moldova şi Muntenia.

Dintre melodiile cu influenţă străină indicăm cîteva pătrunse probabil prin şcoală : 39 (slovac), 55 şi 149 (german).

Materialul muzical este prezentat într-o formă ştiinţifică, melodiile sînt înregistrate pe teren, transcrierile minuţioase indică cu grijă toate alunecările de sunete, duratele coroanelor, ale respiraţiilor etc., ceea ce denotă competinţa folcloristului Iagamaş, — chiar dacă unele amănunte ar putea fi privite într-un chip diferit.

Incadrarea melodiilor parlando-rubato în măsuri, ridică probleme care s-ar cuveni discutate pe larg în cadrul Institutului de Folclor.

Materialul este grupat după texte în : epice (balade) şi lirice (cîntece), iar în cadrul acestora după tematică. Această clasificare ridică unele probleme. Considerăm că o clasificare după melodie ar fi uşurat mult înţelegerea, ducînd în mod natural la gruparea pe stiluri, pe categorii istorice (melodii vechi şi noi, melodii cu formă mai simplă sau mai amplă), la apropierea variantelor şi astfel la întrevederea procesului de creaţie, la constatarea existenţei sau inexistenţei unui stil unitar etc.

Poate că o clasare dublă pe texte şi melodii ar fi fost mai indicată.

Valoarea antologiei este cu atît mai mare cu cît, pe lîngă unele tipuri literare noi sau localizate, textele sînt culese în întregime în timpul execuţiei, putînd fi astfel studiate transformările suferite în cîntare : repetarea versurilor, inter-

jecţii, eliziuni, refrene, contaminări etc. Credem că scrierea fonetică a acestora ar fi adus un material preţios şi pentru lingvişti.

Seriozitatea cu care a fost culeş şi prezentat materialul, publicarea datelor în legătură cu comunele cercetate, cu numele şi vîrsta cîntăreţilor etc. sînt indicii siguri pentru continuarea muncii ştiinţifice în viitor. Aşteptăm ca volumele următoare să conţină mai mult material documentar care să ajute la lămurirea vieţii muzicale a colectivităţii, a rolului şi locului pe care îl au diferitele stiluri, a rolului baladelor în viaţa colectivităţii, împrejurările în care se cîntă, posibilitatea existenţei unui stil muzical anumit pentru textele epice (după cum Moldovenii au recitativul epic sau melodie de doină etc.).

O grupare a materialului după influenţele şi preluările melodiilor de diferite stiluri, genuri, după provenienţa regională (melodii ardeleneşti, munteneşti, moldoveneşti, romanţe etc.) ar clarifica mult materialul. Tablourile de la sfîrşitul volumului, de finale, ambitus, numărul silabelor, sînt binevenite şi vor trebui completate în viitor cu un indice al scărilor şi modurilor, al formei arhitectonice, al formulelor ritmico-melodice.

Arătînd influenţa „considerabilă şi de multe feluri" a muzicii romîneşti, autorii se întreabă cum trebuiesc privite relaţiile de împrumut folcloric. Ei răspund printr-un citat al marelui folclorist „Béla Bartók" care arată că „din contactul între popoare rezultă nu numai o influenţă reciprocă ci şi conturarea de stiluri noi, alături de cele vechi, ceea ce duce la o îmbogăţire a muzicii populare", subliniind apoi că „izolarea popoarelor e dăunătoare dezvoltării muzicii populare, deoarece influenţele străine, bine asimilate, duc la posibilitatea îmbogăţirii materialului".

Prin felul în care este culeş şi prezentat materialul folcloric, aparţinînd ciangăilor din Moldova, socotim că volumul amintit, pe care l-am dori tradus şi popularizat, contribuie în chip preţios la lărgirea posibilităţilor de înţelegere şi apropiere a celor două popoare, maghiar şi romîn, pe baza unei cunoaşteri adînci a creaţiei lor artistice.

„Sovetskaia Muzîka" nr. 2/1955

Articolul de fond al revistei „Sovetskaia Muzîka" nr. 2/1955, „Inainte şi tot mai sus" este închinat Congresului al II-lea Unional al Scriitorilor Sovietici şi învăţămintelor pe care muzicienii le pot trage din lucrările acestuia. Articolul subliniază însemnătatea pentru întreaga artă sovietică a salutului Congresului adresat de Comitetul Central al Partidului. Forţa şi superioritatea artei sovietice realist-socialiste rezidă şi în bogăţia ei, în diversitatea personalităţilor creatoare, a stilurilor, a modurilor de oglindire a vieţii. Articolul critică pe cei care nu ţin seamă de faptul că în artă nu există şabloane general valabile, modele-reţetă unice de realism şi caracter popular. Arătînd aceasta, articolul îi cheamă pe toţi compozitorii să-şi înscrie eforturile pentru înflorirea artei realist-socialiste. Un capitol special al articolului este închinat folosirii largi a experienţei creatoare a compozitorilor şi interpreţilor contemporani de peste hotare. In încheiere se arată necesitatea organizării de largi discuţii creatoare în perioada de pregătire a Congresului Unional al Compozitorilor Sovietici care va avea loc în 1956.

M. Sabînina deschide seria studiilor cu o prezentare a creaţiei compozitorului G. Galînin (n. 1922). După ce arată împrejurările în care compozitorul şi-a făcut studiile muzicale, M. Sabînina prezintă trăsăturile caracteristice ale creaţiei lui, în diferitele etape ale dezvoltării ei. M. Sabînina analizează cîteva lucrări de Galînin şi se opreşte mai mult asupra Concertului pentru pian şi orchestră scris de compozitor în 1946.

Sub titlul „O nouă operă a lui I. Dzerjinski", L. Poliakova analizează lucrarea cunoscutului compozitor, inspirată din romanul „Departe de Moskova" de V. Ajaev, şi a cărei premieră a avut loc anul trecut la Leningrad. Tema operei o constituie înaltul patriotism al omului sovietic în zilele grele ale Marelui Război pentru Apărarea Patriei şi munca sa eroică în spatele frontului. Autorii operei n-au reţinut decît principalele personaje şi întîmplări, dîndu-le acestora o dezvoltare mai mare. L. Poliakova se opreşte asupra caracterizării personajelor în operă, asupra libretului şi limbajului muzical ca şi asupra interpretării date operei la Teatrul mic de operă din Leningrad. Subliniind calităţile şi lipsurile operei, L. Poliakova arată necesitatea de a fi discutată la Uniunea Compozitorilor şi în presă.

A treia simfonie „Samgori" a compozitorului gruzin Şalva Mşvelidze este analizată de Ţulukidze, care arată că lucrarea — prima simfonie programatică gruzină — este interesantă şi pătrunsă de un larg suflu creator.

S. Rubin prezintă ciclul simfonic „Tablouri din Stalingrad" de V. Trambiţki (din Sverdlovsk): „Spre malul Stalingradului", „Lîngă monument", Povestirea mamei", „Acolo, dincolo de rîu" şi „Vine schimbul". Ideea măreaţă a patriotismului este întruchipată cu mult talent şi cu veridicitate în „Tablouri din Stalingrad" de V. Trambiţki" — îşi încheie S. Rubin studiul.

V. Vinogradov publică în revistă o formă prescurtată a raportului prezentat la Plenara a IV-a a Comisiei de critică muzicală a Uniunii Compozitorilor din U.R.S.S., care a avut loc în noiembrie 1954 la Riga. Articolul arată că în centrul atenţiei muzicologilor din republicile baltice stă problema culturii muzicale naţionale şi studiul creaţiei populare. Acest studiu just orientat ştiinţific se deosebeşte radical de poziţia muzicologilor şi folcloriştilor burghezi. Articolul prezintă un scurt istoric al muzicii din ţările baltice iar apoi situaţia actuală şi sarcinile muzicologilor din R.S.S. Estonă, Letonă şi Lituaniană.

Rubrica „Creaţia tinerilor" cuprinde două studii. Unul de Belîi şi Kuharski, despre tinerii compozitori azerbaidgeni şi altul de I. Gaudrimas, despre tinerii compozitor lituanieni.

Un interesant studiu îi aparţine lui L. Hristiansen cunoscut publicului nostru din concertele pe care le-a dat la noi Corul popular din Ural al cărui conducător artistic este. Sub titlul „Corurile populare şi creaţia populară", autorul tratează unele probleme importante. Printre acestea se află problema cîntecului vechi şi a creaţiilor noi populare, problema repertoriului

corurilor populare, problema publicării de culegeri de folclor. Lev Hristiansen arată că se face simțită necesitatea convocării conducătorilor corurilor populare în vederea dezbaterii celor mai însemnate probleme ale dezvoltării corurilor populare.

I. Ciurlionite publică studiul „Din istoria cîntecului lituanian" în care face un scurt istoric al dezvoltării folcloristice lituaniene de la prima publicație de folclor lituanian ce a apărut acum mai bine de 200 de ani, în 1745, pînă la înflorirea pe care a căpătat-o azi folclorul în Lituania Sovietică.

„Compozitorul ca interpret" este titlul unui interviu acordat de Serghei Rahmaninov revistei engleze „The monthly musical Record" în 1934 și republicat de Sovetskaia Muzîka la rubrica, „Moștenirea trecutului". La aceeași rubrică sînt publicate scrisori ale lui Mozart și ale contemporanilor săi despre opera „Nunta lui Figaro". Ele sînt prezentate de B. Kremnev și sînt interesante pentru condițiile în care Mozart a scris opera și în care aceasta a fost montată.

Revista mai publică articole ca „Discurile de gramofon" de A. Morov, „Probleme de creație ale muzicii maghiare" de Ianoș Maroti, corespondențe din U.R.S.S. și de peste hotare, note bibliografice, ș. a.

Ca supliment muzical la nr. 2/1955 se publică romanțe de Koval.

CUPRINSUL:

		Pagina
LA A 85-a ANIVERSARE A NAȘTERII LUI V. I. LENIN		
Să ne însușim principiul leninist al reflectării adevărului vieții în artă	*O. Varga*	1
Învățătura leninistă despre moștenirea culturală și unele probleme ale muzicii noastre	*S. Drăgoi*	6
NOI CREAȚII ROMÎNEȘTI		
Concertul pentru vioară și orchestră de Mircea Basarab	*E. Pricope*	9
Plenara a VIII-a a Conducerii Uniunii Compozitorilor Sovietici	* * *	14
Despre situația și sarcinile muzicii simfonice sovietice	* * *	14
Probleme de creație devenite actuale *(discuțiile la plenară)*	* * *	16
DIN MUZICOLOGIA SOVIETICĂ ȘI A ȚĂRILOR DE DEMOCRAȚIE POPULARĂ		
Problemele elementului poetic în simfonia sovietică *(partea II-a)*	* * *	19
Muzica populară și muzica cultă	*Z. Kodály*	22
VIAȚA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R.		
Ion Nonna Otescu *(cincisprezece ani de la moartea compozitorului)*	*A. Alessandrescu*	26
Cenaclul de piese mici instrumentale	*Fr. Wanek*	28
VIAȚA MUZICALĂ		
Concertele date de „Trio Suk"	*Dan Spătaru*	31
Două formații muzicale din orașul Ploești	*I. Hristea*	32
Din activitatea conservatorului „Gh. Dima" din Cluj	*Gh. Merișescu*	34
Un ansamblu artistic al oamenilor muncii de naționalitate sîrbă	*V. F.*	35
Prin sălile de concert	* * *	36
Calendar muzical	* * *	37
DIN PRESA DE PESTE HOTARE		
Violonistul ceh Tibor Gașparek despre vizita sa în țara noastră	* * *	38
Turneul artiștilor Ioana Nicola, Alexandru Nicolae și Dagobert Buchholz oglindit în presa germană	* * *	38
Răsfoind săptămînalul „Les Lettres Françaises"	* * *	40
Despre alimentația profesioniștilor vocali	*Dr. M. Iubu*	41
RECENZII		
O culegere din folclorul ceangăilor	*E. Comișel*	43
„Sovetskaia Muzîka" nr. 2/1955	* * *	47

SUPLIMENTE:

C. Bugeanu

INSTRUMENTELE ORCHESTREI SIMFONICE: FLAUTUL

Supliment la nr. 3 și 4/1955

28 pag. — lei 2

CINTECE ȘI CORURI PATRIOTICE

32 pag. — lei 5

Intreprinderea Poligrafică nr. 2, București, str. Brezoianu nr. 23—25. — Cd. 2453

„MUZICA“
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI CULTURII
Redacţia şi Administraţia:
Bucureşti, Strada Iulius Fucik Nr. 6
Tel. 1.33.61

Intreprinderea Poligrafică nr. 2, București, Str. Brezoianu, 23—25. — c. 2453.

Prețul lei 2.50

19614/2

1881—1955

11 IUL. 2005

11 AUG 2014

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R.
ŞI A MINISTERULUI CULTURII

1581*

5 1955

Număr închinat lui George Enescu

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R.
ŞI A MINISTERULUI CULTURII

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Număr închinat lui George Enescu

5

ANUL V

MAI 1955

George Enescu

S-a stins din viață, miercuri 4 mai 1955, George Enescu, cel mai mare muzician romîn și unul dintre cei mai de seamă muzicieni ai vremurilor noastre.

Adînc legat de patria și de poporul din mijlocul căruia s-a ridicat, el și-a îndreptat pînă în ultimele clipe ale vieții gîndurile spre patria dorită.

Țintuit de boală pe patul de suferință, cu puțin timp înainte de a se sfîrși, el ne-a transmis: „Mă gîndesc tot timpul la țară, sînt cu tot sufletul, în fiecare clipă, alături de poporul nostru. După ce mă voi face bine am o singură dorință — să viu în țară". Insă această dorință, exprimată de el în scris către unii oameni de răspundere din țara noastră, nu a mai putut să fie împlinită.

George Enescu a fost un deschizător de drumuri în muzica românească, arătînd prin compozițiile sale calea adevăratei dezvoltări a școlii naționale, izbutind să toarne în forme de o înaltă perfecțiune artistică bogăția nepieritoare a muzicii noastre populare.

Născut în 7/19 august 1881 la Liveni, în nordul Moldovei, George Enescu a dovedit o deosebită precocitate muzicală, începînd de la vîrsta de 4 ani să cînte la vioară și peste puțin timp dînd la iveală primele încercări de compoziție. Dezvoltarea aptitudinilor sale creatoare se datorește mult sfaturilor înțelepte ale înaintașului muzicii românești, Eduard Caudella, care îi deschide calea spre dobîndirea unei înalte măiestrii.

Educația muzicală Enescu și-a desăvîrșit-o mai întîi la Conservatorul din Viena, unde ia lecții — începînd de la vîrsta de 7 ani — cu Georg Hellmesberger (vioară) și R. Fuchs (compoziție), iar apoi — din anul 1892 — la Conservatorul din Paris, unde se bucură de îndrumarea violonistului Martin Pierre Joseph Marsick și a marilor compozitori Julles Massenet și Gabriel Fauré.

La vîrsta de 16 ani, Enescu debutează pe tărîmul compoziției cu lucrarea sa simfonică „Poema română". Chiar din aceste începuturi manifestă atașamentul său pentru folclorul muzical al patriei, care avea să-l călăuzească în făurirea unor lucrări atît de valoroase pentru patrimoniul muzicii românești, ca: cele două rapsodii române — cunoscute și unanim apreciate în toată lumea — Sonata a treia pentru vioară și pian în stil românesc, Suita pentru vioară și pian Impresii din copilărie, Suita sătească pentru orchestră, Uvertura pe motive românești și altele. In opera sa se concentrează tot ceea ce este mai bun și mai înalt în sufletul poporului său.

Entuziast sprijinitor al dezvoltării școlii muzicale naționale, Enescu a înființat în anul 1912 un premiu anual pentru cele mai bune lucrări scrise de tinerii compozitori romîni, iar sfaturile lui prețioase au contribuit la luminarea orizontului creator al multora dintre muzicienii noștri.

Ca interpret — îndeosebi ca violonist — Enescu a dobîndit succese răsu-

nătoare în toate părțile lumii. El este socotit ca unul dintre cei mai mari maeștri contemporani în redarea lucrărilor lui Johann Sebastian Bach. Arta interpretativă a lui Enescu se distinge printr-o neasemuită noblețe și expresivitate poetică. In spiritul principiilor sale interpretative, el a educat generații de muzicieni, unii dintre elevii săi fiind mari virtuoși cu renume mondial.

Aprofundînd capodoperele muzicii clasice, Enescu a arătat în același timp în activitatea sa interpretativă, mai cu seamă ca dirijor, dragostea sa pentru creația muzicală națională, popularizînd-o atît în țară cît și peste hotare. De asemenea, după 23 August 1944, el a fost printre primii muzicieni romîni care au interpretat capodoperele muzicii sovietice, executînd printre altele, în primă audiție, Simfonia 7-a a Leningradului de Șostakovici și Concertul pentru vioară de Haciaturian.

Ca membru fondator al Academiei Republicii Populare Romîne, unanim prețuit și stimat pentru multilaterala sa activitate artistică, Enescu a sprijinit ridicarea culturii noi a patriei noastre.

Ceea ce l-a înălțat în ochii tuturor pe George Enescu a fost dragostea fierbinte de patrie, pe care a cinstit-o printr-o muncă neobosită de peste jumătate de veac și căreia i-a dedicat ultimele sale gînduri. El a ridicat munca la rangul celei mai însemnate îndatoriri a artistului și a răspîndit prin creația și activitatea sa în lumea întreagă faima geniului artistic al poporului nostru, care și-a găsit în personalitatea lui Enescu un strălucit exponent al minunatelor sale aptitudini creatoare. Viața de muncă, modestia și probitatea profesională a lui George Enescu sînt și trebuie să fie pilduitoare pentru orice artist conștient de nobila sa misiune.

Creația lui George Enescu va străjui și mai departe înflorirea muzicii noastre, iar prețuirea contribuției sale la tezaurul universal al artei va crește fără încetare.

Figura sa luminoasă va trăi veșnic în inima poporului nostru.

In fața marelui dispărut ne înclinăm cu adîncă durere și cu hotărîrea de a duce mai departe moștenirea sa spirituală, servind astfel poporul nostru pe care George Enescu l-a iubit și slujit, pînă în ultima clipă a vieții sale.

Prezidiul Academiei R.P.R.
Uniunea Compozitorilor dinR.P.R.
Ministerul Culturii,
Ministerul Invățămîntului,
Direcția Generală a Radiodifuziunii,
Uniunea Scriitorilor din R.P.R.
Filarmonica de Stat „George Enescu" din București,
Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București,
Teatrul de Operă și Balet al R.P.R.

Hotărîrea Consiliului de Miniștri al R. P. R.

privind unele măsuri pentru cinstirea memoriei lui George Enescu

Pentru a cinsti memoria marelui muzician George Enescu, Consiliul de Miniștri al Republicii Populare Romîne, hotărăște:

1) Se instituie concursul internațional „George Enescu" pentru tinerii interpreți, care va avea loc la București, periodic, la fiecare trei ani.

2) Ministerul Culturii va organiza un concurs pentru statuia și bustul lui George Enescu.

Statuia va fi așezată în fața Ateneului Republicii Populare Romîne, iar bustul în comuna Liveni.

3) Se instituie cinci burse „George Enescu" care se vor acorda studenților compozitori și interpreți, din ultimii ani ai conservatoarelor.

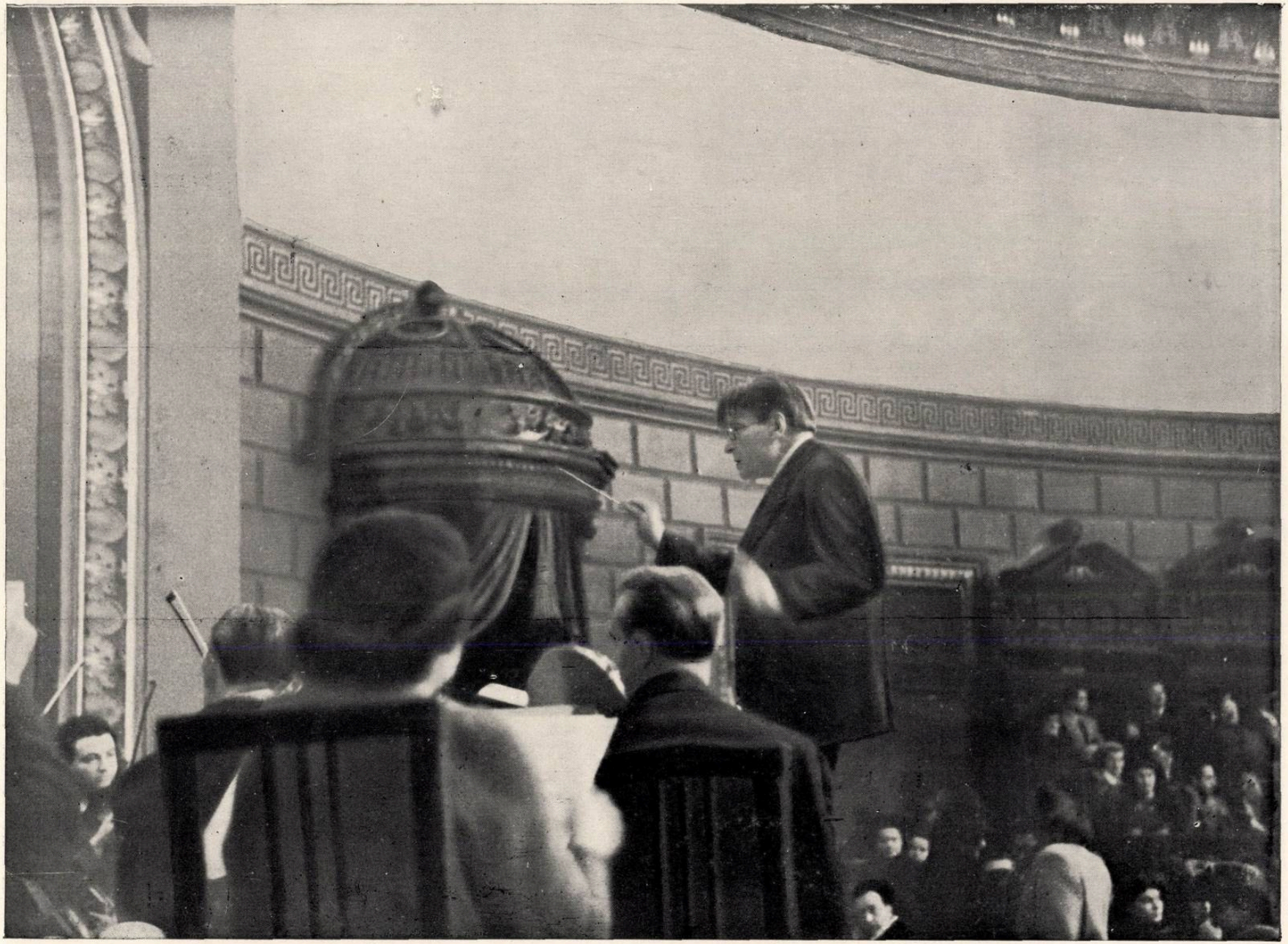
4) Casa din Liveni în care s-a născut compozitorul va fi restaurată și transformată în casă memorială.

București, 4 mai 1955.

PREȘEDINTELE CONSILIULUI DE MINIȘTRI,
ss. Gh. Gheorghiu-Dej

DIRECTORUL GENERAL
AL TREBURILOR CONSILIULUI DE MINIȘTRI,
ss. Petre Costache

Nr. 774.



George Enescu la o repetiție cu orchestra Filarmonicii de Stat, care-i poartă numele

Omagii lui George Enescu

Nu-l vom uita

Membrii Comitetului Organizației pentru pace a muzicienilor, adunîndu-se la 25 mai 1955, doresc să exprime Uniunii Compozitorilor din R.P.R. regretul lor sincer cu ocazia morții lui George Enescu. Era cunoscut și iubit aici ca un mare violonist, compozitor și dirijor. Aceia dintre noi care au ascultat ultimul său recital de vioară în sala Wigmore în 1951, nu vor uita niciodată impresia adîncă pe care a făcut-o asupra noastră.

De atunci Enescu a apărut în mod regulat ca dirijor, cîntînd adesea la Radio. Deosebit de frumoase au fost interpretările date la radio tuturor concertelor brandenburgice de Bach în programul 3 al Soc. de Radio, cu orchestra Boyd Neel. El era de asemenea figura muzicală de frunte a Școlii muzicale de vară, vreme de mulți ani.

Muzicienii englezi sînt bucuroși la gîndul că Enescu și-a petrecut o bună parte din ultimii săi ani, aici. Cu siguranță că muzica din Anglia a cules roade din munca și influența acestui mare și unic muzician.

Un astfel de artist este într-adevăr internațional, adresîndu-se tuturora dintre noi, înălțînd înțelegerea noastră muzicală.

Pierderea sa va fi adînc simțită în Anglia și muzicienii englezi vor fi desigur bucuroși să cunoască măsurile pe care le va lua poporul romîn pentru a onora memoria sa.

Membrii Comitetului M.O.P. (Organizația pentru pace a muzicienilor) doresc de asemenea să mulțumească membrilor Uniunii Compozitorilor din R.P.R. pentru mesajul lor binevenit de prietenie trimis toamna trecută și să-i asigure că noi continuăm să muncim pentru cauza prieteniei și înțelegerii internaționale.

COMITETUL ORGANIZAȚIEI PENTRU PACE
A MUZICIENILOR DIN MAREA BRITANIE

Numele lui George Enescu va trăi în amintirea muzicienilor din toată lumea

Am aflat cu mare durere știrea morții eminentului compozitor, dirijor și pedagog romîn George Enescu.

Arta muzicală romînă a pierdut un maestru strălucit, unul din întemeietorii muzicii naționale romînești. Uriașul și multilateralul talent al lui Enescu i-a permis să se afirme ca remarcabil compozitor, dirijor, pedagog și eminent violonist.

Ascultătorii și compozitorii sovietici cunosc bine opera lui Enescu. Lucrările lui simfonice, de cameră și vocale, poartă pecetea stilului său propriu, al manierii sale componistice.

Compozitorii și muzicologii romîni contemporani vor studia, desigur în adîncime, întreaga moștenire creatoare a lui Enescu, pentru că, după părerea mea, prin ea se trasează căile de dezvoltare ale muzicii Romîniei noi și libere.

De un uriaș succes s-a bucurat turneul lui Enescu la Moscova, care a avut loc puțin timp după sfîrșitul războiului. Enescu și-a cucerit simpatia caldă a iubitorilor de muzică sovietici. In programele concertelor lui, el a inclus concertul meu pentru vioară, al cărui interpret talentat era.

Lumea muzicală sovietică își amintește și cunoaște creația lui Enescu și este adînc îndurerată de moartea lui. Fără îndoială că numele lui Enescu va trăi mult timp în amintirea poporului său drag, în amintirea muzicienilor din toată lumea.

ARAM HACIATURIAN
artist al poporului al U.R.S.S.
laureat al Premiului Stalin

Pierderea lui Enescu ne doare și pe noi

Moartea mult apreciatului meu coleg a fost o surpriză dureroasă pentru mine, deoarece nu de mult am văzut ultima lui fotografie, luată la Paris, în timp ce lucra la o înregistrare. Știam că se luptă cu boala de ani de zile, dar a înfruntat-o cu o energie nemaiauzită.

Ultima oară ne-am întîlnit la Chicago, în 1947. A dirijat propriile sale lucrări și în aceeași seară a interpretat concertul de Brahms. A făcut deci munca a doi oameni. Cu această ocazie, am văzut că Rapsodia Romînă este atît de populară în America, încît publicul a început să fredoneze tema ei. Pe mine m-a interesat cu atît mai mult această popularitate, cu cît această temă este răspîndită și în rîndurile poporului maghiar. Originea unei melodii care este cîntată de două sau mai multe po-

poare este greu de stabilit. Această problemă poate fi abordată cu şanse de succes numai de o cercetare folclorică obiectivă, lipsită de orice şovinism.

Noi am ajuns deja pînă aci, şi pierderea lui Enescu ne doare de două ori mai mult, deoarece multilateralitatea lui universală, calităţile lui excepţionale muzicale şi umane, l-au ridicat deasupra oricărui şovinism. Înţelegerea şi prietenia dintre popoare poate fi slujită numai prin asemenea sentimente, iar viaţa şi personalitatea lui Enescu poate fi un exemplu pentru toţi acei care luptă pentru ţeluri asemănătoare.

ZLTAN KODALY

Laureat al Premiului Kossuth,
preşedinte de onoare al Uniunii Compozitorilor
din R. P. Ungară

Ii păstrez o amintire credincioasă

Ca şi Romînia, Franţa poartă doliul celebrului George Enescu. In Franţa şi-a făcut el studiile muzicale fiind elev în clasa de compoziţie a marelui nostru Gabriel Fauré. L-am cunoscut după aceea şi am avut bucuria să cînt cu el prima sonată de Gabriel Fauré. Acestui prilej îi păstrez o amintire credincioasă şi emoţionantă. Felicit Romînia pentru că înfiinţează în amintirea sa un concurs internaţional de vioară şi pentru că ia toate iniţiativele menite a eterniza marele şi gloriosul nume al lui George Enescu. Nădăjduiesc că la acest concurs vor putea lua parte candidaţi francezi şi că, astfel, schimburile culturale vor fi în măsură să se dezvolte tot mai mult.

MARGUERITTE LONG

Paris

Amintindu-mi de George Enescu

Era, cred, către sfîrşitul anului 1932, în timpul uneia din vizitele mele obişnuite pe care le făceam în Europa venind din Africa de Sud, cînd am fost invitat să asist la un concert radiodifuzat, în Studioul Maida Vale al Soc. de Radio (B.B.C.). Concertul cuprindea trei lucrări, mai întîi uvertura „Visul unei nopţi de vară" de Mendelssohn-Bartholdy, executată de orchestra Radiodifuziunii engleze dirijată de Sir Adrian Boult, apoi un concert de vioară descoperit recent, atribuit lui Mozart, interpretat de Enescu cu orchestra condusă de Boult şi la sfîrşit, după o scurtă pauză, Rapsodia Romînă de Enescu (după cîte mi-amintesc în re major), dirijată de compozitor.

Orchestra era foarte mare şi, înainte de a începe uvertura, Enescu liniştit, şi-a tras un scaun în spatele ultimului pupitru al primilor violonişti şi a cîntat împreună cu aceştia întreaga uvertură — un gest minunat, după părerea mea. Apoi, bine „încălzit", a dat o tălmăcire strălucitoare Concertului.

In timpul pauzei i-am fost prezentat de către Sir Adrian care m-a întrebat dacă socoteam că lucrarea *era* într-adevăr a lui Mozart. Nu credeam acest lucru cu toate că era o lucrare minunată.

Dar cea mai interesantă întîmplare de-abia acum avea să vină. Enescu s-a ridicat pentru a dirija Rapsodia, care a fost cîntată superb sub conducerea sa (nici n-ar fi putut fi altfel) ; şi, către sfîrşit, unde e un pasaj în care întreaga orchestră se opreşte din cîntat şi lasă „descoperit" un mic grup de instrumente, conduse de viola solo, cîntînd un dans popular plin de caracter, Enescu şi-a schimbat trăsăturile feţei, de obicei atît de frumoasă (părul său căzuse acum şuviţe deasupra frunţii), iar efectul asupra interpreţilor a fost uimitor căci ei au executat micile melodii legănate, cu toată dăruirea nereţinută ce caracterizează pe muzicantul popular.

Scena ne-a rămas de-a pururi în amintire.

PERCIVALE P. KUBY
Graham — Africa de Sud

Enescu—un patriot care şi-a slujit poporul

Cu profundă durere am aflat acum cîteva zile că la Paris a încetat din viaţă cel mai de seamă reprezentant al culturii muzicale romîneşti, cel mai mare compozitor, violonist şi dirijor romîn, George Enescu. Moartea lui este o grea pierdere nu numai pentru poporul romîn, ci şi pentru viaţa muzicală mondială.

Preţuind imensa erudiţie şi marele talent al lui Enescu, îţi pui fără să vrei întrebarea : ce anume se cuvine să admiri mai mult în el : pe violonistul minunat, interpretul de înaltă clasă al renumitelor opere clasice, romantice şi moderne, pedagogul înţelept care a creat o pleiadă de violonişti renumiţi, compozitorul care întruchipa muzica romînească, şi a cărui creaţie a dobîndit o însemnătate şi o preţuire internaţională, dirijorul avîntat, energic, profund şi viguros, maestrul pianist, care cu-

cerea prin temperamentul și căldura lui, în special cînd interpreta operele proprii, sau minunatul om cu inimă de adevărat artist?

George Enescu a lăsat o amintire de neuitat, nu numai în țara lui. Compozitor, el a creat opere de o excepțională valoare. El va trăi în minunatele lui rapsodii românești, în cele două suite, în simfoniile și în Poema română, în muzica de cameră, în numeroasele cîntece și piese instrumentale, opera „Oedip".

Pentru noua generație de compozitori romîni, Enescu trebuie să constituie pilda unui muzician care-și iubește nemărginit patria și folclorul ei din care el a făurit opere muzicale de mare preț.

Mulțumită lui George Enescu, Romînia a putut să-și aducă aportul ei la tezaurul muzical mondial. El a fost un patriot, care pînă în ultima zi a vieții și-a slujit poporul, spiritul și cultura lui; el se bucura de marile succese ale Republicii Populare Romîne pe drumul socialismului.

Eu personal am nutrit sentimentul unei mari simpatii și admirație pentru strălucitul muzician Enescu. M-a fermecat atît ca compozitor, prin creațiile sale puternice, cît și ca violonist, prin interpretarea adîncă a operelor pe care le executa. Intrevederile pe care le-am avut cu el erau pentru mine întotdeauna o sărbătoare, sînt un sincer admirator al lui.

Ca semn al marii mele simpatii și recunoștințe pentru interesul pe care-l manifesta întotdeauna pentru muzica bulgară și pentru creația mea, i-am dedicat lui Enescu două schițe simfonice românești, aria și dansul pentru orchestră mare simfonică, opus 39.

Enescu a arătat mult interes pentru creațiile tinerilor compozitori și interpreți — în special violoniști. El urmărea dezvoltarea lor și le dădea prețioase indicații creatoare.

La noi în Bulgaria, prima și a doua rapsodie pentru orchestră sînt bine cunoscute și se bucură de multă dragoste, fiind adesea interpretate de dirijori bulgari și de dirijorii romîni care ne-au vizitat.

Cercurile noastre muzicale trebuie să facă larg cunoscută publicului bulgar bogata moștenire a lui George Enescu, cel mai de seamă muzician al poporului frate.

PANCIO VLADIGHEROV

artist al poporului din R. P. Bulgaria
laureat al Premiului „Dimitrov"

George Enescu, așa cum l-am cunoscut

Amintirea lui George Enescu va rămîne mereu vie în memoria tuturor celor care l-au cunoscut, tuturor celor care au avut fericirea să trăiască în preajma lui.

L-am cunoscut pe George Enescu prin anii 1913—1914. Ceea ce m-a atras la el, de la început, au fost modestia, bunătatea și extraordinara lui putere de a munci. După 12 ore de lucru se ducea să facă o repetiție de orchestră și chiar cînd avea un moment liber se gîndea la o nouă compoziție. Toată viața și-a închinat-o muncii, muncii în folosul patriei, în folosul poporului din care se trăgea. Concerta pretutindeni, în toate colțurile țării, mîncînd și dormind pe unde se găsea.

Imi aduc aminte ca acum. Luasem trenul spre Roșiorii de Vede. Pe culoarul clasei a II-a văd un om înalt, în picioare, ținînd strîns vioara sub braț. Mă apropii de el și-l recunosc: era George Enescu. Trebuia să dea în dimineața aceea, după o noapte albă, un concert.

Avea în felul lui de a se purta, de a vorbi, ceva din molcomul firii moldovenilor, din poezia plaiurilor moldovenești. Orice tînăr compozitor îi bătea la ușă, găsea la el un prețios ajutor moral și material chiar. Modestia sinceră era una din laturile caracteristice ale personalității sale; era un om care nu pretindea nimic altceva decît să muncească pe ogorul artei și să ajute pe toți cei care-i cereau sprijinul. Scrisesem în 1922, o suită pentru orchestră. I-am trimis maestrului Enescu cîteva rînduri prin care îi spuneam că aș vrea foarte mult ca înainte de a prezenta lucrarea la concurs, să i-o supun lui. Mi-a răspuns că va veni la mine. A venit, a citit lucrarea și mi-a făcut cîteva observații de detaliu. Am primit apoi pentru ea premiul „George Enescu".

Zeci de concerte a dat George Enescu un an de zile, în toată țara, pentru a strînge fondurile necesare instituirii premiului care-i purta numele și la care ținea atît de mult. Era un premiu de încurajare și ajutor material în același timp, oferit compozitorilor merituoși.

In afară de calda înțelegere pentru tinerii compozitori, George Enescu păstrase o tinerețe veșnică — aproape că nu înțelegi cum a putut să îmbătrînească — o sensibilitate și o facultate de a se entuziasma de tot ce-i frumos. Dacă îi găseai calea sufletului, nu exista prieten mai devotat, coleg mai desăvîrșit care să-ți dăruiască tot ce știa, tot ce avea mai bun.

George Enescu și-a iubit mult țara, poporul. In timpul primului război mondial, marele muzician a stat la Iași, suferind toate mizeriile și toate lipsurile retragerii. In acest timp de grea restriște, George Enescu dădea concerte în spitalele și casele de convalescență moldovene, aducînd cu măiestritul lui arcuș o alinare celor cu obrajii arși de fierbințeală.

Sufletul lui vibra la unison cu suferințele țării bîntuite de pojarul războiului.

Una din rarele mele fericiri este că din 1940 pînă în 1946 am fost aproape mereu împreună. Ne vedeam în fiecare zi, făceam muzică, ne arătam lucrările unul altuia și ne făceam observațiile respective. Deși era un geniu multilateral și își cucerise o faimă mondială, ținea întotdeauna seamă de modestele mele păreri.

Sfatul lui venea direct de la inimă, era sincer

și prețios. M-aș fi crezut nedemn de prietenia lui dacă nu i-aș fi spus și eu cu aceeași dragoste și sinceritate tot ce nu-mi plăcea. O critică făcută competent și prietenește îi făcea mai multă plăcere decît zece complimente convenționale. Și ceea ce este foarte interesant, este că atunci cînd critica o compoziție, nu o făcea din punctul lui de vedere. El ținea absolut seama de estetica, temperamentul și sensibilitatea compozitorului respectiv, respectîndu-i întru totul personalitatea. Puterea lui de înțelegere era așa de mare încît știa să pătrundă în sufletul compozitorului, să-i înțeleagă perfect concepția, să se transpună în momentul creației. Același respect pentru personalitatea autorului îl avea Enescu și ca dirijor. Deși era unul din cei mai mari șefi de orchestră, el ținea să exprime fidel gîndurile compozitorului interpretat. Cînd mi-a dirijat prima mea lucrare, „Serenada pentru orchestră", Enescu a redat în modul cel mai fidel și complex modesta mea gîndire. Cea mai mare calitate a unui interpret constă tocmai în aceea că știe să pună în valoare lucrarea așa cum a visat-o și a gîndit-o compozitorul. Ceea ce se spune despre Enescu dirijorul, același lucru se poate afirma și despre Enescu, violonistul. Nici un muzician nu era așa de aproape de tradiția lui Beethoven și Bach.

O altă mare calitate a acestui gigant al muzicii românești este conștiinciozitatea cu care își migăla compozițiile. Opera „Oedip" — „lucrarea vieții lui", cum îi plăcea s-o numească — l-a costat cele mai mari eforturi, muncind la ea neîntrerupt, aproape un sfert de veac.

Enescu a fost întotdeauna legat prin toate fibrele lui de pămîntul și poporul său. Oriunde îl întîlneam, la Paris sau în America, totdeauna îmi vorbea cu mult patos de țară. Chiar acum, cînd era departe de țară, gîndul lui era mereu la patria sa, la momentul cînd va păși din nou pe pămîntul ei. In toate scrisorile mă întreba de colegii mai tineri, de prieteni, de Uniunea Compozitorilor pe care a creat-o, de tinerele talente apărute în ultimii ani, de progresele muzicii noastre, de tot ce înseamnă pulsația vieții noastre muzicale.

Deși cunoștea multe limbi și trăise mulți ani printre alte popoare, George Enescu nu se înstrăinase cîtuși de puțin; el păstrase nealterate firea, sfătoșenia graiului moldovenesc și modul nostru de a simți. Strălucit mesager al muzicii românești în cele două emisfere, George Enescu a rămas legat de poporul pe care l-a iubit nespus de mult.

Dragostea profundă față de popor și creațiile lui și-a arătat-o puternic și în genialele sale lucrări. Pentru „Sonata 3-a", scrisă în 1926, Enescu a muncit foarte mult, culegînd teme diverse și, întrebuințînd vioara și ca flaut și ca țambal, a căutat să creeze astfel un fel de atmosferă orchestrală care să amintească taraful național. Și a reușit. Sonata aceasta evocă un tablou autentic de viață cîmpenească. In această lucrare, care are ca subtitlu „In satul românesc", George Enescu a stilizat și turnat în tiparul celei mai înalte arte pitorescul și bogăția artei populare românești.

Pentru noi, compozitorii, virstnici și tineri, prodigioasa activitate de peste șase decenii a marelui Enescu, bogata moștenire artistică și pilda vieții lui modeste și laborioase reprezintă o culme pentru atingerea căreia trebuie să ne consacrăm toată capacitatea noastră și întregul nostru elan creator.

MIHAIL ANDRICU
academician
maestru emerit al artei din R.P.R.
vicepreședinte al Uniunii Compozitorilor din R.P.R

Gînduri despre George Enescu

Renumele de mare virtuoz la vioară al lui George Enescu se răspîndise în Transilvania cu mult înainte de a fi avut posibilitatea să descindă la noi compatrioții de peste munți.

Cu dorința în inimile noastre de a-l cunoaște cît mai degrabă, veneam pe vremea aceea deseori la București, împreună cu tineri scriitori ardeleni și iubitori de artă aleasă, luînd parte cu vie bucurie la manifestări culturale mai de seamă: la cîte o premieră de-a Teatrului Național, la expozițiile Grigorescu, Luchian, ș. a.

George Enescu aflîndu-se atunci în străinătate, abia pe la mijlocul întîiului deceniu al veacului nostru am putut avea rara bucurie de a-l întîlni și de a-l admira, mai deseori, cu prilejul concertelor sale de vioară sau dirijînd cu magistrala sa artă capodopere de ale clasicilor universali sau unele din mărețele sale compoziții.

Personal l-am cunoscut în anul 1909, cînd maestrul, după concert, m-a prezentat și tatălui său.

Se făcuse Unirea. Era în martie 1919, cînd venisem în Capitală cu însărcinarea de a organiza primul turneu oficial prin Ardeal și Banat al Teatrului Național și aveam și alte preocupări în legătură cu viitoarea mișcare artistică ce trebuia să se desfășoare în ținuturile noastre, cu un astfel de prilej, întîlnindu-l la Ministerul Cultelor și Instrucției Publice, i-am arătat, cît de binevenită ar fi hotărîrea sa, de-a ne onora cu cîteva concerte, în orașele noastre.

Mi s-a părut că i-a surîs ideea, fără să-mi dea atunci momentan un răspuns precis.

Cu atît mai vesel am fost însă a doua zi, cînd am citit într-un ziar, următoarea ştire:

„George Enescu, întîlnindu-se la Bucureşti cu un cunoscut din Ardeal, l-a întîmpinat pe acesta cu cuvintele:

„Ni s-a mărit ţara şi s-au înmulţit greutăţile ei, dar mie nu-mi pasă, că am umeri largi şi ca dovadă, în iunie am să viu în Transilvania să dau mai multe concerte".

Şi maestrul s-a ţinut de cuvînt!

Mai cu seamă în primii ani după Unire, George Enescu a străbătut lungi drumuri artistice prin Ardeal şi Banat, ovaţionat pretutindeni cu cea mai mare căldură sufletească şi un nestărmurit entuziasm.

Pe lîngă concertele sale de vioară, Braşovul de atunci a avut excepţionalul noroc, de a-l putea admira şi în calitatea de dirijor al orchestrei simfonice a oraşului.

O altă amintire a mea despre George Enescu datează din timpul directoratului meu la Opera Romînă din Bucureşti, cînd legătura mea cu maestrul a devenit mai apropiată şi mai strînsă.

La una din neuitatele audiţii de muzică de cameră ce aveau loc la dînsul acasă, i-am adus la cunoştinţă vestea că, clădirea „Teatrului Liric" a fost achiziţionată pentru Opera Romînă şi că s-au găsit şi mijloacele băneşti, pentru ca această clădire să poată fi restaurată şi amenajată sub toate raporturile conform cerinţelor unui teatru modern de operă.

Tot atunci i-am transmis maestrului rugămintea conducerii operei: de a admite, ca inaugurarea teatrului să se facă cu opera sa „Oedip" de el însuşi dirijată în premieră.

George Enescu a acceptat, exprimîndu-şi şi dorinţa ca, în continuare, opera sa să fie dirijată de maestrul George Georgescu.

Totuşi, rămăsese să mai fie soluţionată o problemă dificilă: cum să ajungem în posesia materialului orchestral al operei, care nu era în ţară.

Eu îmi închipuiam că-l vom putea primi cu destulă uşurinţă, împrumutîndu-ni-l Opera din Paris, unde lucrarea maestrului se reprezentase de mai multe ori.

Enescu însă mi-a propus altceva: să fotocopiem pentru trebuinţele noastre partitura originală a lui Oedip, care pe atunci era depozitată în locuinţa sa, cu condiţia ca fotografierea să se execute la faţa locului.

Depunînd eforturi cu totul excepţionale, am fost fericiţi să putem îndeplini această condiţie a maestrului.

Eram aproape de începerea lucrărilor de reconstrucţie a teatrului şi pregătisem punerea în studiu a operei „Oedip", cînd Nemesis a hotărît brusc zădărnicirea tuturor speranţelor noastre: „Teatrul Liric" fiind, după 23 August 1944, bombardat şi distrus de către inamic.

Dacă acum un deceniu, planul reprezentării lui „Oedip" a căzut, astăzi, cînd astfel de piedici nu mai pot surveni, Teatrul nostru de operă şi balet din Capitală, prin valoroasele sale mijloace artistice şi tehnice de care dispune, e în stare să realizeze, în condiţii optime, această dorinţă a noastră, a tuturor: un suprem omagiu adus memoriei marelui nostru George Enescu.

ŢIBERIU BREDICEANU
maestru emerit al artei din R.P.R.

In memoria marelui muzician

Admiraţie am avut pentru Enescu încă din copilărie. Era prin 1907. Aveam numai cu patru ani mai puţin decît dînsul; dar mi-o luase înainte cu patruzeci. Venise de la Paris. Castaldi, care preda la Conservator contrapunctul şi fuga şi, pare-mi-se neoficial compoziţia, îl invită ca să-i prezinte pe cîte cineva din elevii lui din ultimul an. Păcatul căzu pe mine. Tocmai terminasem o Sonată pentru pian şi vioară în mi minor, o uvertură pentru orchestră intitulată „Nitocris" şi începusem un Concert în sol minor, pentru vioară şi orchestră, lucrări rămase în manuscris cine ştie pe unde, la Paris, dacă vor mai fi rămas. Prezint sonata. Enescu o parcurge pe nerăsuflate de la un capăt la altul. Trecea cu manifestă surpriză din măsură în măsură, din disonanţă în disonanţă, pînă cînd isprăvi pe un acord... însfîrşit consonant. Îşi fixă privirea asupra noastră. Şi izbucnirăm în rîs deodată cu toţii. Apoi căzu pe gînduri.

— Spuneţi-i ceva! — făcu Castaldi.

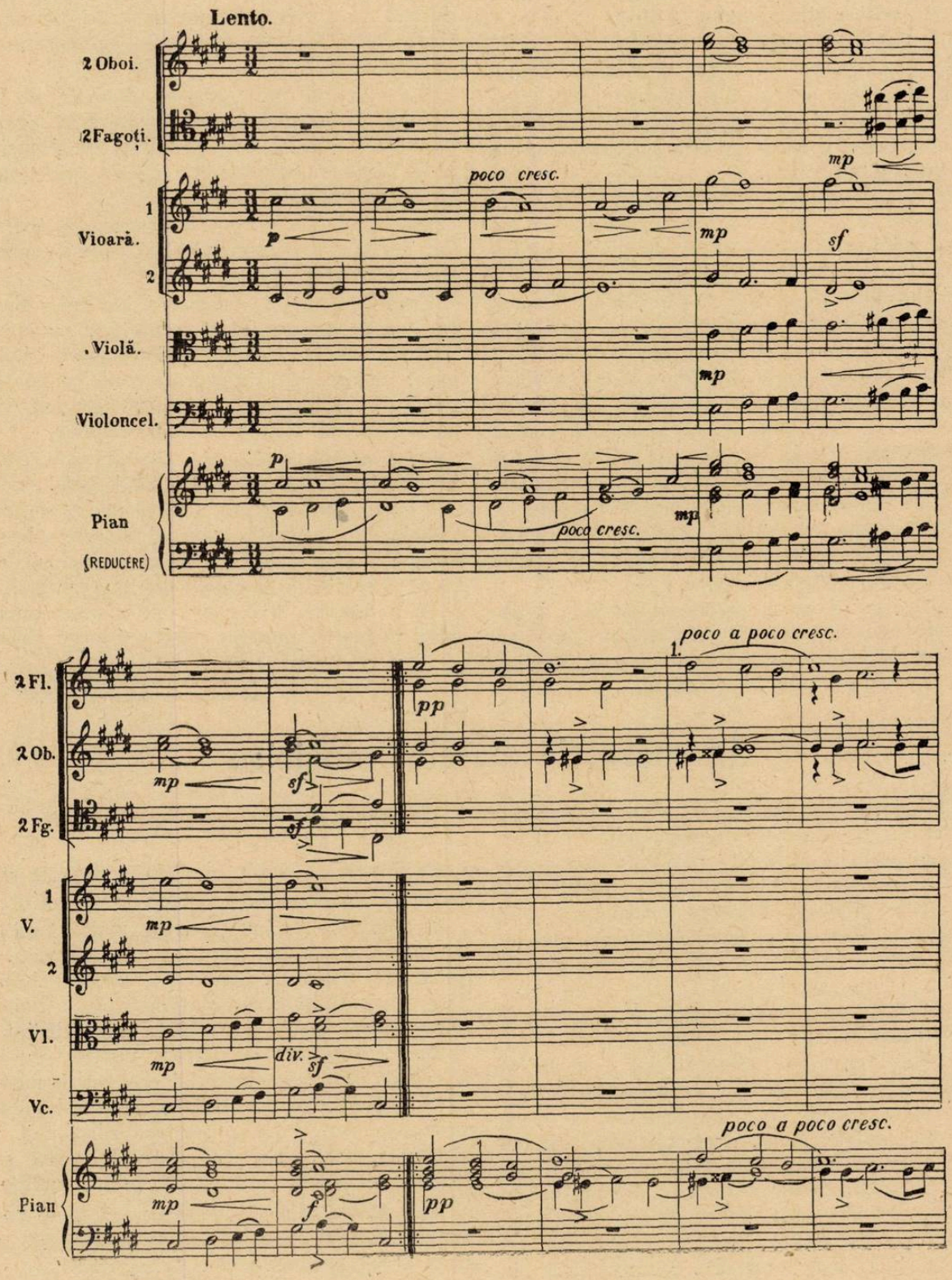
— Da!

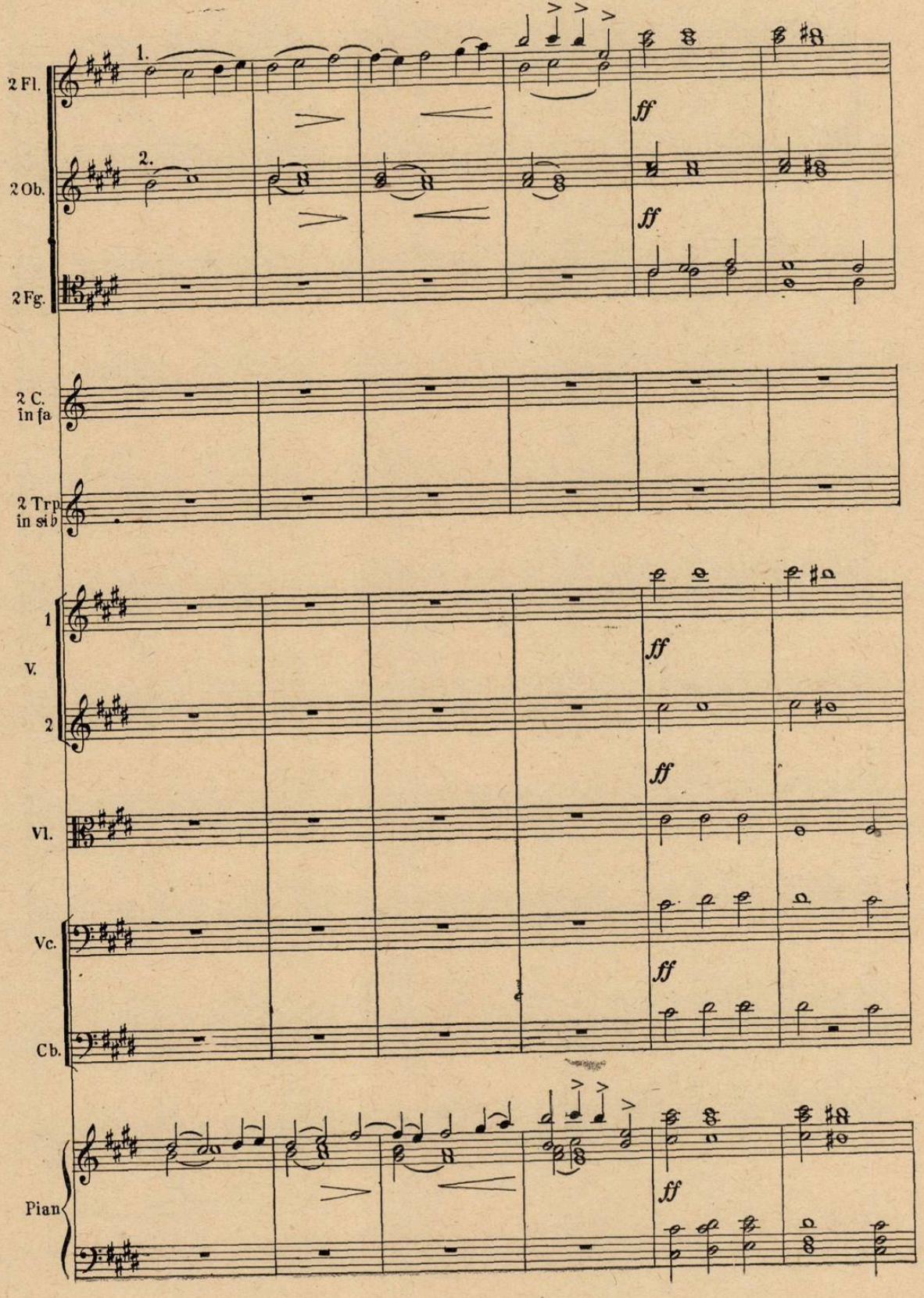
Şi Enescu se sculă, mă luă la o parte şi-mi comunică unele secrete tehnice de ultimă oră.

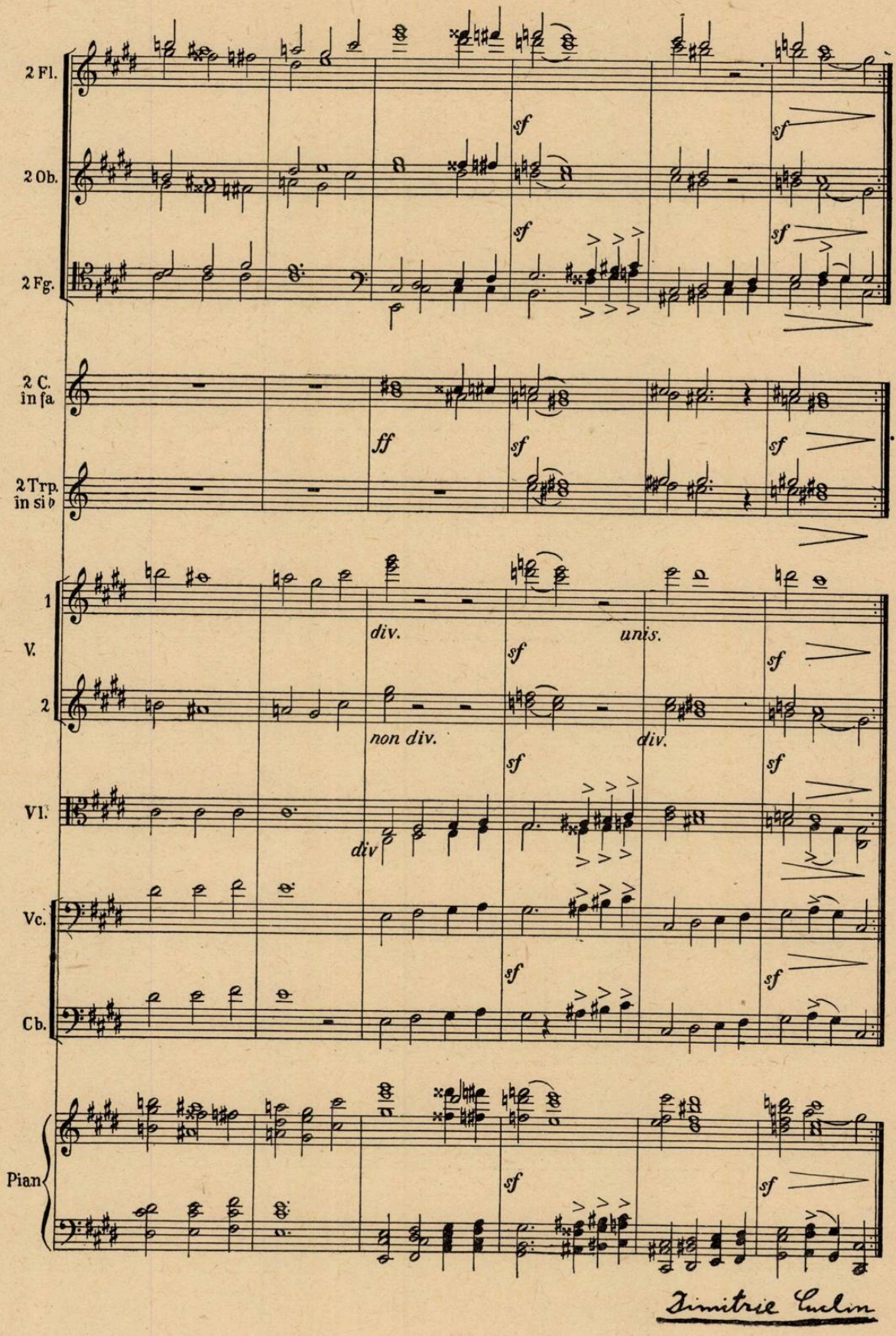
Îl adoram. Dar nu eram obişnuit să-mi exteriorizez lăuntricul. Mă arătam timid cu o indiferenţă punctată uneori de gesturi bruşte. Dar o sensibilitate deosebită înfrînge rezistenţa aparenţelor. Cînd, prin 1915, mi-a dirijat la Ateneu „Scherzo" pe care-l cinstise, cu doi ani mai înainte, cu premiul ce-i purta numele şi pe care tocmai îl înfiinţase, Enescu l-a interpretat în aşa fel ca să nu iasă zdrobit de vecinătatea marii sale „Suite" în do major şi a „Simfoniei" sale, a doua, în primă audiţie.

Nu-i plăcea nici să audă, nici să spuie *vorbe* multe. De aceea rog să mi se permită să continui şi să termin în propria sa limbă, *a muzicii*:

In memoriam


Lento.
2 Oboi.
2 Fagoți.
Vioară.
Violă.
Violoncel.
Pian
(REDUCERE)
poco cresc.
2 Fl.
2 Ob.
2 Fg.
V.
Vl.
Vc.
Pian
poco a poco cresc.
div.


2 Fl.
2 Ob.
2 Fg.
2 C. in fa
2 Trp in si b
1
V.
2
Vl.
Vc.
Cb.
Pian
1.
2.
ff
ff
ff
ff
ff
ff



Dimitrie Cuclin

George Enescu, geniu al muzicii romîneşti

S-a stins din viaţă geniul muzicii romîneşti, făclie a culturii neamului nostru, *George Enescu.*

Inima se strînge, gura amuţeşte şi ochii minţii îmi aduc în faţă figura de vis, trupul de munte povîrnit, lărgimea zărilor nemărginite ale privirii, bătaia caldă a inimii, aşa cum erau nu demult. Omul te atrăgea şi te încînta, artistul te umplea de toată bucuria vieţii, descuind cătuşele sufletului, turnînd în el putere nouă şi mireasmă sănătoasă. *Era un dăruit !*

Fîntîna prea plină a sufletului se revărsa în rîuri adînci şi limpezi, se lărgea cuprinzînd zarea şi se umfla în valuri largi, care te purtau către ţărmuri luminoase o dată cu satisfacţia lucrului împlinit.

Vrăjitor stăpîn pe toate mijloacele şi-a risipit darurile cu lărgimea mărinimiei şi conştiinţa înnăscută a misiunii. Arcuşul cînta direct pe strunele inimii, braţele larg deschise cuprindeau orchestra ca pe un singur şi vast instrument, din care doineau suspinele şi veselia neamului, ca din caval.

In mîna sa, o frîntură de ritm devenea izvor de viaţă, o boare de melodie, cascadă tumultuoasă ; de la cîntecul firav al pămîntului său, pînă la opera impunătoare şi clocotitoare, drumul era parcurs, ţelul atins. Ca să iei lucrul de la capăt, să-l prefaci şi să-l porţi pînă la culmile înalte, nu e uşor ! Povara e grea, munca devine crez !

Străbătînd lumea în lung şi-n lat, faima se întinde şi împreună cu ea, virtuţile neamului se fac auzite. O dată cu tălmăcirea vie a monumentelor muzicale, George Enescu strecoară ceva şi din firea pămîntului care l-a născut, ceva din sufletul ţăranului din Livenii Dorohoiului. Mai întîi, străinul se miră, apoi fluieră cîntecul şi află că există pe pămînt un colţ de lume dăruit şi el cu puteri de viaţă nouă şi proaspătă.

Apoi, călătorul se întoarce la ai săi, ca să-i înveţe tainele meşteşugului, să le deschidă ochii la viaţă, iar tinerii aleargă să-i audă cuvîntul şi-i aşteaptă cu înfrigurare sfatul. Premiul „Enescu" este o consacrare şi intrarea în viaţa muzicii pe poarta cea mare.

Neobosit, îmbrăcat în haina simplă a modestiei, se perindă apoi prin tîrgurile şi tîrguşoarele ţării, de multe ori neînvăţate cu vasul fragil al muzicii, ca să le împingă orizontul mai departe, ca să-i înalţe în proprii lor ochi. Marele sărbătorit al capitalelor lumii devine aci dascăl de ţară ; nepriceperea nu-l supără, piedicile nu-i stăvilesc rîvna.

Durerile patriei l-au făcut de două ori să-şi pună balsamul artei sale pe rănile aburind de sîngele tînăr al fraţilor, împinşi în măceluri pe care ei nu le-au dorit.

Din frămîntare, din durere şi zbucium, din încrederea neţărmurită în om şi în viaţă, George Enescu a dăruit patriei, poporului său şi omenirii, perfecţiunea sufletului, năvala vieţii şi credinţa spre bine, dăltuite în piatra tare a operei, făurită cu trudă şi grijă.

Ultima lui lucrare, este jertfa celor din urmă puteri, oferite patriei : o „fantezie romînă".

De aci drumul se încheie şi ţintuit în patul suferinţei, a fost lipsit de împlinirea ultimei dorinţe : revederea ţării.

Pentru noi şi pentru toţi, *George Enescu* rămîne un „om", o culme şi un simbol.

PAUL CONSTANTINESCU
maestru emerit al artei din R.P.R.
laureat al Premiului de Stat

Caracterul popular al operei lui George Enescu

Mărturisesc că atunci cînd încerc să evoc măreaţa figură a lui George Enescu mă cuprinde o sfială. Şi mă întreb dacă slabele mele puteri de exprimare sînt de ajuns ca să-l zugrăvească aşa cum îl simt, cum îl văd şi cum este el într-adevăr. Prea e larg cuprinzător. Atîtea momente petrecute în preajma lui, convorbirile noastre despre şcoala naţională, care dădea primele roade, despre mijloacele cele mai bune şi putinţa de a o călăuzi spre culmile dorite, toate se canalizau întotdeauna spre cîntecul popular, atît de drag amîndurora. Iată de ce socot că pe marginea acestei preocupări comune între noi, aş putea înfăţişa pe bază de documente această latură merituoasă şi pilduitoare a lui George Enescu — una din cele multe — iubitorul, înţelegătorul, preţuitorul şi valorificatorul tezaurului nostru folcloric.

Dragostea lui George Enescu pentru cîntecul nostru popular este cunoscută tuturor. Despre ea ne vorbeşte Poema romînă, Rapsodiile, Impresiile din copilărie, Suita sătească şi, în modul cel mai desăvîrşit, Sonata a III-a romînă pentru vioară şi pian.

Puţini sînt însă aceia care ştiu cît de adînc era el preocupat de preţuirea folclorului nostru, de culegerea lui şi de îndrumarea compozitorilor spre izvorul nesecat al creaţiei populare.

Pentru noi, cei ce ne-am ocupat de culegerea şi valorificarea cîntecului popular, George Enescu a fost întotdeauna un sprijin şi un minunat sfătuitor. Indrumările lui în legătură cu prelucrarea cîntecului popular mi-au fost deosebit de preţioase în creaţia mea şi valabilitatea lor este şi azi neclintită. Iată de pildă ce-mi scria în iunie 1942 în legătură cu armonizarea cîntecului popular :

„O melodie şi în special o melodie populară are o armonie a ei, firească, singura care o completează. Orice altă armonie riscă să-i al

tereze caracterul, să-i schimbe semnificaţia. După mine, armonia naturală a unei melodii, care este a tuturor, este şi ea a tuturora. Singurele originalităţi care nu ameninţă să desfigureze melodia sînt transcrierile acesteia pentru anumite grupuri de voci sau de instrumente, sau de voci şi instrumente, precum şi introducerea extrem de prudentă şi discretă a unor ornamentaţii contrapunctice în caracterul melodiei, cu condiţia ca acestea să nu îngreuneze îmbrăcămintea armonică ce o învăluie. Cu cît o melodie populară e prezentată mai simplu, cu atît mai viu străluceşte în toată frumuseţea ei".

Cîtă înţelepciune în aceste cuvinte şi ce minunată dezlegare a unei probleme de atîtea ori discutată şi azi de către compozitorii noştri. Din ele se vede grija lui George Enescu pentru frumuseţea de cristal a cîntecului popular.

Această grijă a manifestat-o el ori de cîte ori a avut prilejul şi în convorbiri particulare şi în public.

În trecut, cînd arta şi îndeosebi muzica decadentă a Occidentului se răspîndeau în ţară, cînd nu numai în oraşe dar şi în satele noastre începuseră să pătrundă tot felul de „şlagăre" cosmopolite, George Enescu îşi afirma adesea încrederea lui nestrămutată în trăinicia artei populare şi a creatorilor ei anonimi. Iată ce spunea el — în anul 1934 — unui redactor al revistei „Cuvîntul liber": „Dacă masele miciburgheze s-au complăcut, în genere, mai întotdeauna, într-o comodă mediocritate a gustului, satul a rămas, de-a-lungul tuturor timpurilor şi vitregiilor, sursa inepuizabilă de creaţie pură şi originală. Ţăranul este poetul şi creatorul prin excelenţă... Salvarea satului de formele artei mecanice: iată un deziderat care se impune cu osebire".

Dar ceva ce grăieşte mai limpede despre preţuirea lui George Enescu pentru cîntecul popular este faptul că în anii cînd era preşedinte al Societăţii compozitorilor romîni a înfiinţat o arhivă de folclor, în care cu mari jertfe şi cu o muncă îndîrjită de ani de zile s-a adunat o mare colecţie de înregistrări de muzică populară, colecţie care cuprinde un material nepreţuit şi care stă la temelia colecţiilor de azi ale Institutului de folclor.

Muzica populară, aprofundată şi înnobilată de un creator de geniu, străluceşte într-adevăr în toată frumuseţea ei în opera lui George Enescu. Dar caracterul profund popular este o trăsătură nu numai a lucrărilor de inspiraţie direct folclorică scrise de George Enescu, ci a întregii sale opere. Strîns legat prin toate fibrele simţirii sale de viaţa şi arta poporului, Enescu a creat o operă vastă ce se caracterizează printr-o largă accesibilitate, o operă de o rară frumuseţe melodică, bogată în imagini şi sentimente înălţătoare.

Această operă, în care tradiţiile creaţiei populare se îmbină cu cele mai bune tradiţii ale muzicii clasice este opusă muzicii formaliste, decadente. Enescu iubea prea mult viaţa şi oamenii, poporul şi patria sa, inspiraţia sa creatoare era prea bogată în idei generoase pentru a-şi putea permite să-şi irosească ştiinţa şi talentul în căutări sterile pe drumul ce nu duce nicăieri al „artei pentru artă". De altfel, într-o convorbire avută nu de mult cu muzicieni romîni care — în trecere prin capitala Franţei — l-au vizitat, George Enescu a ţinut să-şi precizeze din nou atitudinea faţă de muzica modernistă, faţă de atonalism: Nu este muzică! — a spus el. Se poate vorbi de tehnicitate înaltă, de coloristică orchestrală, dar nu de muzică. Muzica trebuie să pornească de la inimă şi să se adreseze inimii... Să nu uităm că scopul artei este: către mai bine!

Cuvintele acestea — rezumînd înaltele principii ale artei lui, — îl caracterizează pe George Enescu, aşa cum l-am cunoscut întotdeauna. „De la inimă şi către inimă... ...spre mai bine" — aşa este muzica lui Enescu şi de aceea ea este atît de apropiată de sufletul, de inima poporului, atît de iubită de noi toţi.

SABIN DRĂGOI

membru corespondent al Academiei R.P.R.
maestru emerit al artei din R.P.R.
laureat al Premiului de Stat
vicepreşedinte al Uniunii Compozitorilor din R.P.R.

Amintiri despre George Enescu

Sînt ani de-atunci. Eram copil, trimis la învăţătură într-un orăşel oltean. Din mărinimia maichi-mi, am plecat din satul natal strîngînd la piept un vis care acum se împlinise — o vioară.

Încet şi cu greutate coardele au început să prindă viaţă şi să vorbească. Eram cuprins de bucurie fără seamăn cînd colegii opriţi de la joacă ascultau în tăcere conturul simplu al vreunui cîntec.

Dar mai bucuros am fost într-o zi cînd din bănuţii economisiţi am cumpărat o carte de muzică. Uitînd de alte lucruri m-am aruncat cu nesaţ asupra paginilor ei. Cugetări despre arta muzicală, noţiuni de teoria muzicii, informaţii istorice, dar mai cu seamă biografii şi portrete de compozitori şi muzicieni iluştri.

M-am oprit însă de îndată şi pentru multă vreme asupra unui capitol. Acesta vorbea despre George Enescu. Un portret înfăţişa pe

maestru cîntînd la vioară : tînăr, înalt, frumos, într-o ținută inspirată.

Reciteam mereu povestirea minunată a vieții lui, adînc impresionat de extraordinara dezvoltare muzicală a fiului de răzeș plecat de pe plaiurile Moldovei să vorbească lumii întregi despre geniul poporului romîn.

Repetam cu nesaț în gînd împrejurările în care a fost compusă „Poema romînă" : Intr-o zi, la Paris, profesorii i-au cerut să le vorbească ceva despre țara lui îndepărtată și neștiută ; ca răspuns, băiatul — Enescu avea atunci abia 16 ani — le-a prezentat peste puțin timp această compoziție, care prin graiul său le-a povestit despre plaiurile romînești. Mai tîrziu, tot despre țara sa a vorbit lumii întregi compozitorul prin rapsodiile și celelalte lucrări ale sale.

Cu cît reciteam povestirea vieții lui George Enescu, deveneam mai pasionat pentru muzică ; primele mele încercări de compoziție le-am făcut cu gîndul la George Enescu. Imaginea marelui muzician mă aducea la modestie ori de cîte ori îndrăzneam să fiu mulțumit de mine, iar exemplul lui de muncă m-a făcut de multe ori să uit de osteneală. Și astfel George Enescu mi-a fost un îndrumător, un dascăl din depărtare, unul dintre cei mai mari învățători ai mei.

Au trecut cîțiva ani și într-o bună zi garduri le orășelului în care creșteam s-au umplut de afișe : George Enescu venea aci să concerteze. In ziua în care trebuia să sosească am fugit la gară. Era pe-nserate și burnița mărunt. Din vagonul de clasa a II-a a coborît întîi un bătrînel cu părul lung, care din profil semăna cu Liszt. Era cunoscutul pianist R. Fuchs și după el s-a desprins silueta impunătoare a maestrului.

Mulțimea aplauda, o fanfară cînta din „Rapsodia romînă". Marele Enescu era cunoscut și iubit în fiecare colțișor al țării și fiecare inimă bătea cu mîndrie la auzul numelui său.

Ceea ce m-a impresionat însă mai mult a fost faptul că maestrul, cu vioara sub braț, a pornit-o încet, pe jos, prin burnița rece, pînă la modestul teatru al orașului.

Am ascultat în seara aceea cu sfințenie concertul și nu m-am săturat privind pe omul pe care-l iubeam atît fără să-l fi văzut pînă atunci.

Un singur lucru nu înțelegeam atunci și l-am înțeles abia mai tîrziu, cînd am început să-l cunosc pe maestrul Enescu : Ce dor îl mîna pe marele maestru, așteptat și aplaudat în toate marile capitale ale lumii, să viziteze în fiecare an fiecare colțișor din țară și să cînte oamenilor simpli ? Ce-l făcea pe acest om mare să stea de vorbă permanent cu poporul său ?

George Enescu a fost un mare patriot, un luptător pentru ridicarea celor mulți, conștient de marile comori care zac în sufletul poporului său, încrezător în viitorul lui și mîndru de a-l putea sluji. Și mi-amintesc că tot în cartea copilăriei mele scria în rînduri emoționante cum în timpul primului război mondial, la Iași, maestrul, alături de suferințele poporului său, a îmbărbătat prin arta sa oameni și a mîngîiat suferințe.

Scria în paginile acelei cărți cum Enescu veghea la căpătîiul răniților sfîrtecați de obuzele prusacilor, cum căuta să le aline durerile cîntînd cu vioara sa vrăjită. Trecînd din salon în salon, maestrul s-a oprit la patul unui rănit ; a rămas mai multă vreme la căpătîiul acestuia, și prietenia s-a legat pentru totdeauna. Rănitul era maestrul Mihail Jora.

Il revăd pe George Enescu și în vremea celui de-al doilea război mondial, calm, încrezător în viitor, gata să dea ajutor celor năpăstuiți. Impunea cu dîrzenie prin arta sa, peste toate răutățile și nemerniciile, dorința de pace și dreptate înscrisă în operele marilor creatori muzicali.

...Deși au trecut atîția ani de atunci, parcă îl revăd în sala Conservatorului din str. Cîmpineanu, distrus mai apoi de bombele aruncate la întîmplare. Cînta vioara întîia în cvartet, alături de un grup de muzicieni din Filarmonică. Venea special să cînte pentru studenți și obișnuia să intre în vorbă cu acești tineri care îl simțeau așa de aproape de ei. Atunci am ascultat toate cvartetele de Beethoven, și n-am să uit niciodată înalta expresie în interpretare care mi-a dezvăluit extraordinarul conținut muzical al acestor capodopere ale muzicii.

Mi-aduc aminte de o vorbă pe care a spus-o o dată înfiorat de emoție. Terminaseră de cîntat Cvartetul nr. 14, op. 131 în do diez minor. Ultima parte fusese cîntată la o tensiune nemaiîntîlnită. Se vedea acest lucru și de pe fața maestrului. De-abia răsuflînd, a spus : „Sînt atît de emoționat cînd cînt cvartetele de Beethoven și în special pe acesta. Am întotdeauna impresia că nu pot să-l ajung cu interpretarea mea..."

In 1945, cu prilejul concertului aniversar al Societății compozitorilor, am avut ocazia să ascult mai bine vorbele lui George Enescu, părerile sale asupra problemelor de compoziție ale școlii romînești.

La prima vizită pe care i-am făcut-o m-a întîmpinat fredonînd, cu un aer de umor, o melodie ce-mi părea cunoscută dar pe care — cu toate că era un motiv din Suita mea simfonică nr. 1 pe care maestrul o auzise cu doi, trei ani înainte — n-am reușit s-o identific în primul moment. Despre prodigioasa memorie a lui George Enescu știam multe, dar acest lucru m-a făcut să rîd cu poftă, mai ales cînd mi-a spus că așa obișnuiește el să păcălească pe mulți compozitori, care de multe ori nu-și recunosc din prima clipă propriile teme.

Cu o glumă maestrul deschidea inimile și apoi sfătos ca un răzeș moldovean începea

vorba. Atunci mi-a vorbit mult de marea lui dorință de a putea să se exprime în muzică cu aceeași ușurință, prospețime și simplitate cu care se exprimă poporul nostru, dar cu mijloacele tehnice de care se simțea capabil și pentru desăvîrșirea cărora totuși era permanent preocupat. „Ce fericiți sînteți voi, tinerii, că veți putea să împliniți ceea ce noi n-am ajuns să înfăptuim". M-au înfiorat aceste cuvinte spuse cu o modestie fără seamăn.

La plecare a ținut să-mi facă altă surpriză: mi-a arătat cum șterse cu briceagul o pagină întreagă dintr-un cvartet pe care-l transcrisese pe curat cu o zi înainte. „Ștergeți mereu și cizelați opera voastră pînă la perfecțiune" — mi-a spus cu voce gravă.

Fie acasă sau în călătorie de turneu, din douăzeci și patru de ore maestrul lucra șaisprezece. Studia la vioară, pînă-n ultimii ani, cu același calm și pasiune ca în tinerețe, citea la pian, compunea...

Pentru el compoziția era suprema vocație. Intotdeauna se plîngea că nu găsește atît timp cît i-ar fi trebuit să compună. Opera sa cuprinde aproape toate genurile: cîntece, sonate instrumentale (pian, vioară, violoncel), cvartete, rapsodii, simfonii, operă.

Bogate în idei, scrise cu un deosebit avînt tineresc și cu măiestria unui mare clasic al muzicii, operele lui George Enescu poartă în ele filonul muzicii populare românești și dovedesc personalitatea creatorului lor. Maestrul n-a rupt niciodată legătura cu muzica poporului său. Așa îmi va rămîne întipărit în minte pentru totdeauna marele maestru George Enescu.

Moartea l-a răpit departe de țară, departe de poporul său pe care-l iubea și în mijlocul căruia a dorit întotdeauna să se întoarcă.

Ne rămîn însă pentru totdeauna exemplul vieții sale închinate artei și opera sa minunată, pe care trebuie să o cunoaștem mereu mai adînc.

ION DUMITRESCU
maestru emerit al artei din R.P.R.
laureat al Premiului de Stat
secretar al Uniunii Compozitorilor din R.P.R.

Pildă a unei munci neobosite

Să vorbești de George Enescu, e foarte greu.

Nu poți reliefa la el unilateral o calitate de violonist, pianist, compozitor, dirijor sau pedagog fără să-l nedreptățești.

George Enescu a fost deopotrivă de mare creator și interpret, a întruchipat un *tot*, care atingea perfecțiunea în artă.

Geniul său muzical și activitatea artistică variată au fost cunoscute și prețuite de toți marii muzicieni contemporani de pretutindeni; iar în plus pentru poporul nostru a fost și un creator de școală.

L-am cunoscut ca om în anul 1915 la Iași; eram elev la conservator și cîntam în orchestra simfonică înființată de el, iar mai bine, cînd am locuit împreună timp de șase luni la Paris, în anul 1919. Era sobru, modest, dezinteresat și neobosit muncitor în domeniul artei. Odihna la el consta din varietatea muncii.

L-am iubit ca profesor, pentru neprețuitele-i calități pedagogice.

L-am admirat ca muzician de excepțională valoare și ca un omagiu, am căutat ca în toată cariera mea didactică să transmit tinerelor cadre, ceea ce am învățat eu de la el.

George Enescu știa acest lucru.

Știa că la absolvirea studiilor mele în 1923 din Franța (premiul I la Conservatorul din Paris) mi s-a propus numirea la catedra de vioară de la Conservatorul din Peau și că eu am ales conservatorul din țară, pentru a continua curentul creat de maestrul meu.

George Enescu n-a fost profesor și pedagog în accepțiunea cuvîntului, ci pur și simplu un mare muzician. De la el, se învăța frumosul, arta. Genialitatea lui se răsfrîngea asupra acelora care-l ascultau și pe care-i îndruma.

In domeniul tehnicii, de asemenea, multe puteai învăța de la George Enescu.

Mi-amintesc cum îmi arăta cu vioara în mînă dublele armonice din concertul de Paganini, pe care l-am cîntat împreună (aveam 18 ani), la fel și de lecțiile date lui Menuhin la vîrsta de 14 ani, cînd lucra Capriciul nr. 6 Paganini.

Marile lui calități pedagogice au fost cunoscute nu numai de un număr restrîns de elevi cu care a lucrat, ci de toți acei care au venit în contact cu acest geniu.

Toate manifestările lui publice ca interpret sau dirijor erau adevărate lecții. Învățai la repetiție, învățai la concerte. A știut să stimuleze elementele tinere și a îndrumat cu marea lui autoritate pedagogică spre perfecțiune, cu discreția care-l caracteriza, și pe artiștii chiar consacrați.

Nimeni nu va putea uita personalitatea ilustrului nostru muzician George Enescu care a reprezentat deopotrivă geniul artistic și cultura muzicală din țara noastră.

Cel mai frumos omagiu care poate fi adus maestrului George Enescu constă în valorificarea moștenirii sale artistice, în cercetarea interpretărilor pe discuri care ne-au rămas de la el, a adnotărilor sale pe marginea diferitelor partituri, în reconstituirea cursurilor sale de interpretare, a părerilor exprimate unora și altora despre arta violonistică.

Tinerii noștri muzicieni au datoria de onoare să adîncească necontenit studiul patrimoniului artistic lăsat de George Enescu, nepieritorul geniu al muzicii noastre.

VASILE FILIP

Lui George Enescu

Deşi atît de suferind — şi în acea stare de „rămîi cu bine scumpă imagine a mea, vremea ţi-a trecut" pe care o exprima George Enescu în frumosul său capitol „In şoaptă" — voi reîmprospăta cîntînd aci memoria acestei mari fiinţe a muzicii, cu suflet bogat, pe care am cunoscut-o şi admirat-o atît de mult. Sînt două amintiri (sinonime cu emoţii) din viaţa mea: In prima, revăd pe tînărul meu compatriot la douăzeci de ani; arcuşul său deja celebru, plin de inspiraţie şi atît de fermecător, reda în primă audiţie Sonata mea pentru pian şi vioară; aceasta se petrecea în cadrul uneia din acele „Seri de artă" foarte gustate în 1900...

A doua amintire, este imaginea fidelă a uneia din ultimele repetiţii, la Operă, a lui „Oedip", despre care îmi vorbise de atîtea ori ca fiind unul din marile sale ţeluri, visul său tainic; celălalt prieten al meu, Philippe Gaubert, şi el dispărut, anima cu arta sa, sufletul liric al lui George Enescu iar pe de altă parte patheticul Pernet — Oedip care pierduse lumina zilei...

Azi mă unesc cu Enescu în dragostea pentru Patria noastră şi pentru toată poezia de care este atît de bogată Romînia, glia sa, folclorul său.

STAN GOLESTAN

Vraja enesciană

Cînd în septembrie 1946 maestrul nostru îşi luă rămas bun de la noi, nimeni şi nimic nu putea prevede dureroasele clipe de astăzi.

Plecase din ţară după ce ne dăruise un lung şir de serbări muzicale, cum nu se pot auzi oriunde. Cu gînd bun, cu inima curată, aducea mulţimii ce venea să-l asculte, belşugul marelui său dar ce-l scutura precum fac florile de zarzăr în adierea primăverii.

Ne-a părăsit, apoi, lăsîndu-ne sufletele grele de rodul zămislit. A colindat ţările, a străpuns mările şi a cîntat noroadelor, cum numai el ştia să cînte. Iar acestea i se supuneau şi i se închinau, căci n-ar fi ştiut să facă altfel, atît de mare era vraja ce o revărsa asupră-le.

Şi multe au învăţat de la el. Dar pe lîngă feluritele chipuri de a se împărtăşi din arta sa neîntrecută, ele au mai putut afla cîte ceva de îndepărtatul neam din care făcea parte, neam de oameni cumsecade, îndrăgostiţi de cerul lor străveziu, de plaiurile lor molcome, de ogoarele rodnice şi de apele ce şerpuiesc alene printre livezi.

Şi istorisind atîtea, i s-a făcut desigur dor de ţară — cea mai frumoasă din cîte sînt — şi s-a gîndit să se reîntoarcă. Insă gîndul nu l-a mai putut împlini. Doborît de o boală grea, ca un stejar lovit de trăsnet, a căzut departe în ţară străină.

Nimeni nu-l va mai vedea, nici auzi. Dar vraja ce se revărsa din el rămîne; ea nu poate pieri din inimile noastre.

O simt încă, la amintirea apariţiei maestrului nostru pe scîndurile Ateneului. Cu capul plecat, adus puţin din spate, el călca hotărît, spre public, privindu-l ca din vis cu acea căutătură adîncă ce înfăţişează pe iluminatul care farmecă şi stăpîneşte fiinţele ce-l apropie. Păşeşte ca pe o apă întinsă, părînd că vrea să treacă peste capetele auditorului, ascuns în umbra sălii. Cîteva clipe, după care un vuiet clocotitor de aplauze se ridică. Trezit din visul său, maestrul se opreşte, spintecînd cu ochii întunericul ce i-a oprit avîntul. Clocotul se înteţeşte şi se întinde haotic. Hotărît să aştepte trecerea furtunii, încercatul navigator o înfruntă resemnat. Şi dintr-o dată, cînd nu te aştepţi, se lasă tăcerea adîncă şi grea, după care arcuşul atacă fie o partită de Bach, fie o sonată de Beethoven.

Altă dată apărea sub înfăţişarea de dirijor. Maestrul nostru întrebuinţa bagheta ca o mistrie plină, pe care o mînuia cu gesturi precise, hotărîte, plastice, ascuţite, ce zămisleau din nou materialul sonor din partitură. O luptă aprigă se încingea între el şi orchestra neobişnuită cu un asemenea adversar. Nici o clipă ea nu se putea deroba din strînsoarea marelui luptător, care o frămînta, o biciuia sau o îmbrăţişa, storcînd cvintesenţa artistică din ea.

Vraja enesciană se revărsa apoi, cînd maestrul nostru aşezat la pian transforma timbrul uscat al instrumentului fie în harpă eoliană, fie în orchestră wagneriană. Se despăgubea în acele clipe de servitutea ce îl lega de violina lui, „acel mic instrument care-mi risipea o mare parte din forţele mele vii", cum spunea el undeva.

Numai prin ajutorul pianului, Enescu putea evada neîngrădit în lumea mare a sunetelor, acea lume miraculoasă de vis, care însemna pentru el viaţa însăşi.

Dar vraja interpretului nu poate întuneca pe aceea a creatorului. Enescu interpret prezenta muzica înaintaşilor sau a contemporanilor atît pentru bucuria ce-i producea acest proces de re-creare a operelor lor, cît şi pentru dorinţa de a împărtăşi tineretului, din punct de vedere artistic-pedagogic, ceea ce socotea el că reprezintă adevăratul lor gînd. Dar marea înfăptuire a maestrului nostru se desluşeşte mai cu seamă în creaţia lui care rămîne intactă şi definitivă. Spune tot el: „Florile din grădina mea tainică le rezerv creaţiei. Acolo mă dezvălui întreg: este mărturisirea mea. Se poate ca această mărturisire să nu intre imediat în

conștiința societății prezente. Nici chiar cei mari nu pătrund imediat în lume, cu atît mai mult cei care lucrează cu modestie. In muzica mea m-am exprimat cu toate elanurile, bucuriile, entuziasmele, cu toate visurile mele. Dacă această muzică interesează pe alții, sînt cu atît mai fericit".

Aceste cuvinte înfățișează procesul de gîndire a oricărui mare creator. La început, opera acestuia depășește gradul de înțelegere a ascultătorului. Apropierea se face cu încetul, apoi apare înțelegerea care, la rîndul ei, se transformă în admirație — definitivă și fără de rezervă față de muzica maestrului nostru.

Vrajă enesciană! Cine n-a fost cuprins de tine de-a lungul jumătății de veac scurs? Cine nu s-a înfiorat la ascultarea partitelor de Bach, a simfoniilor de Beethoven și a acelora de Brahms, în interpretarea maestrului nostru? Cine nu s-a cutremurat auzind suita 2-a, simfonia 3-a „Oedip" și suita 3-a „Sătească"? Și cine nu s-a simțit mai bun, mai curat, mai senin sufletește după ce i-a ascultat vorba înțeleaptă?

Vrajă enesciană! Cuprinde-ne mai departe. Ai pus de mult stăpînire pe inimile noastre, le-ai dezvelit tainele frumosului, le-ai îmbogățit simțirea, le-ai luminat ascunzișurile. Fii tot tu aceea care să ne ajuți de azi înainte să suportăm durerea ce ne-a lovit atît de năprasnic și care, o simt, nu va dispare niciodată.

MIHAIL JORA
academician
maestru emerit al artei din R.P.R.
laureat al Premiului de Stat

Marelui nostru artist

George Enescu ne-a părăsit cu ochii ațintiți spre țara care i-a fost dragă, pe care a cîntat-o cu nespusă dragoste.

S-a stins ultimul acord al unei mărețe simfonii, în care s-a împletit iubirea pentru omenire, pentru muzică, pentru viață, pentru frumusețe, cu amintirea vie a solului natal, cu oamenii săi, cu necazurile și bucuriile lor.

Intreaga operă a lui George Enescu, este pătrunsă de o stăruitoare năzuință spre desăvîrșire. Ca nimeni altul, a lucrat asupra sa însuși spre a ajunge să exprime cu pregnanță și sensibilitate, noianul de gînduri ce-l legau de țară și de oameni.

Legătura sa organică, firească, cu sufletul poporului, constituie temeiul gloriei sale universale.

Această trăsătură nespus de atrăgătoare a firii și a personalității sale, se manifesta de-a lungul întregii activități creatoare, îmbrăcînd aspecte mereu noi, crescînd în intensitate de la lucrare la lucrare și răspîndind asupra întregii sale opere componistice o puternică lumină.

Muzica poporului este întrețesută cu o măiestrie fără seamăn în cele mai subtile detalii ale marilor sale lucrări. Prezența ei se resimte la fiecare pas, fie că este vorba de prelucrări directe ale unor melodii cunoscute, fie că intră structural în procesul de invențiune a temelor și ideilor muzicale.

Pînă și în frazarea notată cu nespusă migală se reflectă simțirea muzicală specific romînească.

In construcția impunătoare a suitelor, sonatelor, cvartetelor, rapsodiilor, în marile sale lucrări simfonice, se reliefează grandioasa viziune a izbînzilor pe care acest patriot înflăcărat le hărăzește poporului său.

Și astfel, plecînd de la zugrăvirea imaginilor vieții din Patria sa, George Enescu devine unul dintre cei mai mari artiști contemporani, un artist al umanității.

Muzica sa se înalță și ne înalță spre culmile gîndirii omenești, tocmai pentru că ne vorbește într-o limbă pe care o cunoaștem, o simțim, o iubim.

Este o limbă cizelată, nuanțată, cu umbre întunecate ca ale pădurilor seculare, cu sclipiri ca ale apelor de munte, cu nesfîrșitul azur al cerului Patriei. Această limbă izvorăște din același izvor ca aceea a poporului trudit, are aceeași dulceață, aceeași tărie, dar este și mai frumoasă și mai pătrunzătoare, pentru că la ea a lucrat un mare artist, un muzician, un om de cultură. In această limbă muzicală s-a produs acea fericită întîlnire între simțirea romînească, unică în felul ei și ceea ce a dat mai bun cultura muzicală universală, cuprinsă larg, generos și selectiv de un gînditor al zilelor noastre.

Putea oare un asemenea artist a cărui măreție cu greu începem să o măsurăm, să nu fie în același timp un om cu însușiri deosebite?

Noi l-am cunoscut și l-am avut aproape, i-am auzit cuvîntul cald și înaripat; asupra noastră s-a îndreptat deseori privirea sa, care venea din depărtări, dar pe care o simțeai pătrunzînd pînă în miezul ființei, limpezind și arzînd cu focul nestins al entuziasmului creator, — privirea sa care poruncea să devii mai bun.

De unde această forță, această prospețime, care ne făcea să iubim mai mult viața, s-o iubim mai mult prin arta noastră, de unde acest sentiment de mîndrie, de a fi alături de el, un truditor al muzicii, al artei?

Această forță de convingere, de împrospătare, îndemnînd la depășire de sine, venea din pilda sa personală.

Fiecare idee nouă, valoroasă, găsea în el un ecou puternic, se întorcea din el încărcată cu noi perspective, lua proporții grandioase, dar în același timp le preciza, devenea concretă, devenea un crez, căruia merita să-i închini întreaga capacitate, toată ființa.

Pentru asta, trebuia ca aceste idei să fie curățite de zgura rutinei, de rugina imitației, să strălucească în toată prospețimea lor, în toată noutatea lor. Atunci, George Enescu cu

nesfîrşită bunătate şi răbdare, povestind despre propria sa luptă împotriva imperfecţiunii, participînd în mod nemijlocit la frămîntările noastre, ne ajută să vedem mai clar, să înaintăm şi să învingem.

Aşa l-am cunoscut noi pe George Enescu, aşa l-au cunoscut toţi acei care s-au apropiat de dînsul şi acei cu nădejdea primilor paşi în muzică şi acei cu tîmplele ninse.

Neuitate sînt pentru oricare dintre noi clipele petrecute în preajma maestrului.

George Enescu, acest titan al muncii, lucrător fără răgaz, găsea timp pentru a analiza şi corecta lucrări de începători — compoziţii, uneori neînsemnate, porniri deseori stîngace — pe drumul greu al creaţiei. El găsea resurse de convingere pentru a pune şi rezolva la cel mai înalt nivel problemele ce se iveau în creaţia unor maeştri ai compoziţiei. Ca dintr-o baie de apă tare, ieşeau la iveală impurităţile, se topea în faţa lui vanitatea, revers al nesiguranţei, apăreau golurile dar şi valorile reale.

O singură privire, un zîmbet, o trăsătură de condei, cîteva cuvinte care nimereau în inima problemei, erau de ajuns să determine îndreptări, revizuiri uneori fundamentale, nădejdi şi forţe noi.

Cu atît mai mare era fericirea pe care o comunica oricui, un cuvînt de îmbărbătare, o apreciere caldă, din partea maestrului. El însuşi era fericit cînd putea să dăruiască altora din prea plinul său.

Asemenea clipe au rămas multora, ca razele unui soare ce-i însoţeşte în întreaga lor viaţă artistică, amintiri scumpe ce-i ajuta să biruie greutăţile muncii de creaţie.

A fost dascălul nostru, dascălul dascălilor noştri şi va fi farul călăuzitor viitoarelor generaţii de muzicieni romîni.

ALFRED MENDELSOHN
maestru emerit al artei din R.P.R.
laureat al Premiului de Stat
secretar al Uniunii Compozitorilor din R.P.R.

Gînd despre Enescu interpret

Covîrşitoarea personalitate muzicală a maestrului Enescu îl confundă cu muzica însăşi şi muzica nu moare.

Compozitor şi interpret, aceste două aspecte ale creaţiei muzicale au fost duse de Enescu spre cele mai înalte culmi. Firea sa excepţională se dăruia în toată bogăţia ei în neuitatele sale interpretări.

Tot ce cuvîntul nu poate cuprinde şi a fost să fie gîndit şi rostit prin muzică numai, Enescu a ştiut să-l exprime pînă în cele mai imponderabile nuanţe, fie că era la pian, la pupitru sau cu vioara în mînă. Cu o intuiţie hărăzită numai muzicienilor de cea mai înaltă clasă, el descătuşa înţelesul adînc al operei muzicale, se identifica cu el, dîndu-i viaţă din viaţa lui, pentru ca apoi să-l împărtăşească cu dărnicie semenilor. Intensa trăire interioară a interpretului modela materialul sonor cu o plasticitate şi subtilitate aşa de firească în înlănţuirea şi redarea frazelor muzicale, că te făcea pe tine ascultător să trăieşti clipe de neuitat. Emoţia pe care o trezea era atît de puternică încît, înainte de admiraţie, erai copleşit de recunoştinţă pentru artistul care-ţi putea dezvălui atîtea comori de gîndire şi de simţire.

Fiecare interpretare a lui Enescu era o înălţare şi o lecţie pe care le păstrăm cu evlavie, în amintire.

Din noianul de amintiri desprindem una singură, aceea a unui moment doar, moment care tocmai prin scurtimea sa dă măsură imensităţii geniului creator al lui Enescu. Nimeni, cred, din acei care l-au auzit interpretînd concertul pentru vioară de Beethoven nu poate uita cum făcea el trecerea de la cadenţă la tema iniţială din partea I-a: în acea clipă aveai impresia că fuziunea Beethoven-Enescu îşi atinge culmea, iar tu, ascultător, trăieşti o veşnicie. Enescu era muzica însăşi şi muzica nu poate muri.

FLORICA MUZICESCU
artistă emerită a R.P.R.

O uriaşă operă creatoare închinată adevărului, frumosului şi binelui

Genialul nostru rapsod George Enescu a păşit pragul porţii de ieşire a vieţii!

Val năpraznic de durere loveşte inima poporului al cărui fiu credincios şi iubitor a fost pînă în clipa morţii. Vlăstar ridicat din pămîntul bogat şi sub soarele cald şi luminos al ţării lui, crescut falnic din seva virtuţilor pe care o istorie plină de vifore nu le-a putut împiedica să răzbată peste veacuri şi împrejurări, Enescu s-a simţit legat prin toate fibrele fiinţei de patria lui. Alături de artă, faţă de care nu şi-a îngăduit uitare sau abatere, ţara şi poporul i-au fost temeiul, datoria, rostul vieţii lui îmbelşugate în realizări dăruite cu inimă largă oamenilor, oriunde i-a întîlnit, şi care la rîndul lor l-au răsplătit cu iubire şi veneraţie.

Calităţile înnăscute ale lui Enescu s-au perfecţionat printr-o muncă ce i-a fost crez şi o rîvnă înfrigurată după perfecţiune. Compozitor, violonist, dirijor, pianist, în toate aceste multiple forme de manifestare a atins sublimul şi a deşteptat în cei care l-au ascultat ecoul generozităţii, iubirii, dreptăţii, binelui, toate resorturile care-l ridică pe om.

Arta lui George Enescu, compozitor şi interpret, a fost pătrunsă de cel mai autentic spi-

rit realist. Pentru George Enescu orice percepție a simțurilor se transforma în muzică. Tot ce a văzut, forme și culori, tot ce a cunoscut — de la oameni și locuri și pînă la parfumul florilor, se transforma în sunet, devenea melodie. Cu mijloacele lui proprii a reflectat lumea epocii sale.

George Enescu a fost un realist, iar conținutul original și durabil al artei lui este oglindirea artistică, creatoare a patriei și poporului romîn. Realismul lui George Enescu nu și-a răsfirat rădăcinile la suprafață, ci le-a înfipt în adînc și departe în trecut; în același timp el a fost larg deschis spre viitor. Expresia cea mai potrivită pentru caracterizarea operei de creație a lui Enescu mi se pare a fi aceea de realism îmbibat de avînt romantic. George Enescu nu a apreciat virtuozitatea pentru virtuozitate și nici nu a afișat-o în execuțiile sale, ci a supus-o interpretării conținutului de idei și sentimente al muzicii, scoțînd efecte care nu impresionau, ci care mișcau.

A cutreierat globul împărțind ca un pontif darurile artei lui fără pereche, semănînd în fiecare loc acorduri din armonia plaiurilor moldovene, duioșia sufletului oamenilor din mijlocul cărora s-a înălțat.

In timpurile de răgaz a fost îndrumător pasionat al tinerilor talentați. Dacă avem astăzi compozitori, violoniști, pianiști și dirijori de seamă, care s-au impus prin măiestria lor, aceasta se datorește, direct sau indirect, lui George Enescu, care i-a îndrumat, i-a ajutat, așa cum numai el știa s-o facă.

Prin arta sa Enescu nu numai că a desfătat pe cei ce-l ascultau, făcîndu-i să vibreze de cele mai curate emoții, dar i-a și educat. Dacă avem astăzi un public numeros, înțelegător al celor mai subtile creații muzicale, dacă simfoniile și cvartetele lui Beethoven, dacă simfoniile lui Ceaikovski, Șostakovici, Haciaturian sînt cunoscute în frumusețea lor desăvîrșită marilor mase, nimeni nu poate contesta că aceasta se datorește foarte mult lui George Enescu.

Gigant printre marii creatori contemporani, contopit cu arta lui, a cucerit gloria nepieritoare nu cu ușurință, nici prin victoria asupra altora, ci prin biruirea lui însuși, printr-o muncă de istov, rămînînd în orice împrejurare un exemplu de noblețe, de demnitate, de mîndrie omenească, de sinceritate seducătoare. Cu cîtă simplicitate împărtășea ei prietenilor și elevilor din țară crezul lui despre artă în cel mai fermecător grai moldovenesc. Cu cîtă putere de evocare a risipit el, în toate cercurile pe unde a cutreierat, mărgăritarele prodigioasei lui cariere, încununate de cel mai desăvîrșit succes. A cucerit gloria mondială pentru că a învăluit opera sa artistică în lumina celor mai înalte simțăminte și a răsfrînt-o asupra celor care-l ascultau. Omenescul din el nu a fost întunecat de invidie, de interes personal sau răutate, ci a strălucit în veșmîntul celor mai autentice virtuți ale poporului nostru harnic, cu sufletul dăltuit de suferințe milenare, dar care și-a păstrat neatinsă puterea de a înțelege adevărul, de a simți frumosul, de a voi binele.

Cu smerenie și pătruns de veneratie și profundă admirație mă apropii de figura marelui nostru Enescu și în fața ei plec fruntea mea cu recunoștință. Existența lui a fost pentru mine și pentru miile de oameni care l-au ascultat măcar o singură dată, izvor de fericire.

Enescu și-a început cariera de compozitor cu rapsodiile și poema romînă inspirate din cîntecul poporului, din ecoul apelor, din ciripitul păsărilor și vuietul munților țării lui și a terminat-o, gîndind în singurătate la ai lui, cu „Fantezia romînă". A fost mare și s-a impus admirației universale pentru că a fost, înainte de toate, fiu al poporului său. Simfonia I-a a intrat în repertoriul universal prin coloritul ei autohton, romînesc. Sonata a treia, scrisă în stil popular este, cum se exprimă A. Honneger, „o manifestare capitală în repertoriul vioarei în ultimii 30 de ani". Hrănit din izvoarele curate ale folclorului, el a putut ajunge la crearea lui „Oedip" pe care marele său prieten Pablo Casals a caracterizat-o ca „o operă absolut originală și de o putere dramatică formidabilă". Această operă a stîrnit nu numai admirația muzicienilor, dar și a publicului larg. Evocînd figura strălucită a lui George Enescu nu pot să nu subliniez că precursorii lui nu sînt cutare sau cutare maestru de la care a învățat meșteșugul și pentru care purta o mare admirație. Precursorii lui sînt buciumașii de pe colnice, sînt barzii anonimi ai mioriței, sînt minunații zugravi de icoane pe sticlă și ai frescelor de la Voroneț și Gura Humorului, sînt desăvîrșiții sculptori în lemn de la Probota. Talent excepțional de puternic, a înfățișat pe Bach în tot sublimul lui, iar pe Beethoven în toată grandoarea lui.

Creator din categoria marilor creatori de frumos, a refuzat să îngenuncheze geniul său unei lumi străine și dușmane poporului lui, străine și dușmane idealurilor nobile ale umanității și artei.

Intr-o declarație publicată în anul 1936 în „Gazeta romînească" — publicație a luptătorilor democrați antifasciști romîni din Franța, George Enescu scria cu amărăciune despre situația artei în lumea capitalistă: *„Cu durere trebuie să constat să arta este considerabil frînată de formele crizelor economice... Nu se poate vorbi... de „asanarea" manifestărilor frumosului atîta vreme cît omenirea nu are ce mînca".* In declarația sa marele interpret al creației lui Bach, Beethoven, Brahms constata efectele pustiitoare ale barbariei hitleriste care-și începuse pregătirile de război înlănțuind poporul german, înăbușindu-i forțele creatoare, călcîndu-i în picioare cultura, tradițiile înaintate: *„Germania de azi atît de redusă din punct de vedere artistic e departe de a aminti adevărata noblețe a acestui popor. Nu recunosc în Germania de azi nimic din măreția celor ce au sfințit geniul omenesc în secolul trecut".* Cît de actual răsună aceste

cuvinte, acum, cînd Germania occidentală este împinsă pe același drum nefast!

Credincios idealurilor democratice, Enescu salută în 1936 înfăptuirea Frontului popular în Franța și dădea adeziunea sa forțelor democratice din Romînia, care luptau pentru realizarea Frontului popular antihitlerist, menit să stăvilească fascismul și războiul: *„Exemplul Franței, unde au biruit forțele democrației, e de dorit să fie urmat și de țara noastră. Poporul nostru, artiștii noștri n-au decît de cîștigat de pe urma unirii forțelor democratice. Eu salut cu bucurie o asemenea acțiune. Spuneți tuturor că eu sînt pentru victoria rațiunii asupra forțelor care vor să țină țara noastră în întuneric și ignoranță"*. Cunoscut și admirat în toate țările pe care le-a cutreierat și care s-ar fi mîndrit să-l prenumere printre cetățenii lor, a refuzat demn orice propunere de cetățenie străină cînd aceasta i s-a oferit pentru a-l înstrăina de ai săi. Dorul și iubirea de țară au clocotit în inima lui curată pînă în clipa din urmă. Arta lui Enescu a fost indisolubil legată de patriotismul lui viu. Acest sentiment l-a înălțat la nivelul unei morale intransigente și al unui umanitarism de cea mai curată speță. Oriunde datoria lui de propovăduitor al artei i-a îndrumat pașii, oriunde a împrăștiat cu dărnicie din comoara sufletului lui efluvii de frumos, el a trăit cu amintirea veșnic trează a peisajului țării și a fost înfiorat de duioșia sufletului moșilor și strămoșilor, de suferințele și frămîntările celor mulți și vrednici care l-au zămislit ca artist.

In cursul celor două războaie, cînd sîngele curgea șuvoi din rănile feciorilor noștri, cînd doliul cernise sute de mii de familii, Enescu cu vioara lui a alinat dureri, strecurîndu-se modest prin spitale și lagăre, doldora de suferințe acumulate.

Sensibil la tot ce era puternic, adevărat, colorat viu, s-a perfecționat năzuind să redea tot ce creierul și inima lui înregistraseră, de la bucuriile copilăriei petrecute în colinele Livenilor Dorohoiului și pînă la suferința nemărginită a zălogirii lui de cei care i-au refuzat cu cinism dreptul de a-și îngriji sănătatea zdruncinată cu medicii în care avea încredere, ceea ce i-ar fi îngăduit, odată restabilit, să-și împlinească dorința sa fierbinte de a se reîntoarce în țară *).

Trupul lui George Enescu a fost dat cimitirului Père-Lachaise din Paris, unde a fost înmormîntat alături de atîtea glorii ale marelui popor francez. Dar locul lui nu este acolo. George Enescu este al țării pe care el a cîntat-o. El trăiește și va trăi veșnic în panteonul sufletului poporului romîn, de unde nici o samavolnicie nu-l poate smulge.

Mă doare că străini haini și clica de fugari care l-au amărît pînă în ultimele clipe au dovedit atîta cruzime cu cel mai bun și mai generos om pe care l-am cunoscut, refuzîndu-i bucuria — pe care el a intonat-o de atîtea ori în finalul simfoniei a IX-a de Beethoven — de a reveni în patrie și de a vedea pe semenii săi înfrățiți în muncă, în bună înțelegere, doritori de pace, doritori de bine și frumos — principii care i-au fost crezul vieții lui.

TRAIAN SAVULESCU
președintele Academiei R.P.R.

Marele nostru îndrumător

Astăzi, cînd bunul, blîndul și sfătosul maestru al nostru, al tuturor, nu mai este, gîndurile zboară pe firul anilor scurși, răscolind unele amintiri scumpe pe care le țineam tainic, în adîncul sufletelor noastre. Mai toți l-am cunoscut pe marele Enescu, în primele decenii ale veacului. Il revăd în cetatea banilor craioveni unde venea să împărtășească tuturor cîte ceva din arta sa vrăjită așa cum făcea pretutindeni în țară, cu simplitate și noblețe, cu dezinteresare și pasiune. Eram tineri încă pe băncile școlii și din clipa în care îl primeam cu entuziasm, la gară, îl urmăream sfioși și credincioși, veghind cu nețărmurită dragoste asupra sa, sorbindu-i fiecare cuvînt, ascultîndu-i povața sa plină de înțelepciune.

Il revăd, de asemenea, în anii grei ai Iașului din primul război mondial, cînd se dăruia neprecupețit pentru alinarea suferințelor ostașilor răniți din spitale, pentru înjghebarea orchestrei simfonice Moldova.

După aceea, mai tîrziu, aproape de zilele noastre, toți am bătut cu nădejde la lăcașul său — oh! niciodată ferecat — adăstînd un sfat, așteptînd îndrumarea sa atît de valoroasă atunci cînd i-am prezentat o lucrare.

Și toți am primit, pe rînd, din mîinile sale, talismanul, viaticul prețios, care ne-a îmbărbătat și ne-a călăuzit către adevăratele căi ale artei.

Dacă marele cîntăreț al poporului romîn nu mai este, a rămas pentru noi și pentru cei ce vor veni după noi, opera sa minunată, mereu vie, plină de învățăminte profunde și nenumărate. Pe aceasta avem datoria să ne-o apropiem ca pe o carte de căpătîi. Să adîncim învățătura marelui nostru maestru, așa cum ne-a lăsat-o în cele cîteva zeci de lucrări de o neprețuită valoare și în care vom afla adevăratele temeiuri ale creației noastre muzicale — îndreptar neprețuit pentru toți cei ce și-au închinat viața artei, muzicii romînești.

ION VASILESCU
laureat al Premiului de Stat

*) Autorul articolului se referă la faptul că, în ciuda repetatelor stăruințe ale lui George Enescu, grav bolnav, de a i se da viza pentru Elveția, în vederea unui tratament cu medicii specialiști de acolo, el n-a putut pleca, datorită șicanelor ce i-au fost făcute de autoritățile franceze, ca rezultat al demersurilor unui grup de fugari fasciști aflați în Franța (N. R.).

O parte din articole au apărut în presă. A se vedea indicațiile, în acest sens, în corpul revistei.

Rolul şi locul creaţiei lui George Enescu în muzica romînească

de ZENO VANCEA

maestru emerit al artei din R. P. R.
laureat al Premiului de Stat

Opera marilor creatori are mai întotdeauna două feţe, una privind în trecut şi alta în viitor; conţine elemente care marchează încheierea unui proces de dezvoltare ce aparţine trecutului, dar conţine în acelaşi timp şi elemente prevestind viitorul, conţine uneori întreaga temelie a unui larg proces de dezvoltare ce constituie misiunea istorică a generaţiilor ce urmează.

Astfel şi opera muzicală a lui George Enescu prezintă unele aspecte caracteristice pentru un sfîrşit de evoluţie a unei epoci trecute, dar conţine în acelaşi timp potenţialul unei dezvoltări ce-şi proiectează luminile în viitorul mai mult sau mai puţin îndepărtat.

Există momente în istoria muzicii cînd o mare personalitate epuizează în opera sa tot ce era de spus în acel moment şi nu rămîne urmaşilor imediaţi decît să repete în mod epigonal, într-o formă diluată şi impersonală, cele spuse de acel mare creator.

Există însă şi momente cînd apar mari personalităţi creatoare a căror operă este atît de bogată în posibilităţi de creştere, încît ea cere în mod imperios o continuare, o lărgire a drumului deschis, o tălmăcire mai pe larg a adevărurilor cuprinse în prima lor formulare. O astfel de personalitate este George Enescu, un asemenea rol joacă creaţia sa în muzica romînească.

Pentru evaluarea bogăţiei spirituale a moştenirii rămase de pe urma lui George Enescu trebuie însă timp şi o mai mare adîncime a perspectivei. Moartea sa ne-a surprins într-un moment cînd în muzicologia romînească abia erau schiţate primele încercări de a descifra sensul operei sale, legătura ei cu trecutul, firele uneori mai vizibile, alteori mai puţin vizibile care leagă atît creaţia muzicală romînească din trecut cît şi pe cea de azi, de creaţia sa.

Ca orice creaţie cu adevărat mare şi creaţia lui George Enescu nu este numai o revelare a propriei personalităţi, ci întruchiparea în muzică a geniului naţional. Enescu a afirmat cu tărie că: „Muzica este graiul în care se oglindeşte — fără putinţă de prefăcătorie — însuşirile sufleteşti ale omului, ale popoarelor". [1]) Caracterul naţional al operei sale nu se manifestă printr-un oarecare etnografism, prin folosirea numai la suprafaţă a anumitor elemente din folclor, ci opera sa este naţională, prin etosul substanţei emoţionale, care străbate chiar şi acolo unde Enescu nu foloseşte un vocabular muzical izvorît din creaţia populară, ci un vocabular clasic. O mărturiseşte însuşi Enescu [2]) spunînd că critica muzicală din străinătate a sezisat întotdeauna acest fond naţional al muzicii sale.

Desigur legătura organică cu poporul şi cu creaţia sa devine mai evidentă acolo unde marele nostru maestru porneşte chiar de la creaţia populară, dezvoltînd-o şi dîndu-i cea mai strălucită formă artistică ca în „Poema romînă", în cele două Rapsodii. Dar rămîne mereu sezisabilă şi în cazurile cînd substanţa populară trece prin laboratorul psihic al marii sale personalităţi, este continuată şi sublimată sub cele mai variate forme de înfăţişare, totdeauna în funcţie de conţinut, ca în a treia sonată pentru vioară, în Suita sătească, în Impresii din copilărie, în Preludiul Suitei a II-a pentru orchestră, etc. etc.

Legătura organică a muzicii lui Enescu cu creaţia populară oferă multiple învăţăminte pentru crearea unei forme naţionale apte de a exprima un variat şi bogat conţinut emoţional şi constituie un exemplu strălucit atît în ceea ce priveşte folosirea elementului popular în cele mai înalte forme artistice de universală valabilitate, cît şi în ce priveşte posibilitatea de dezvoltare a creaţiei populare pe un plan mai înalt al creaţiei profesionale.

Sub anumite aspecte ale sale, creaţia muzicală a lui Enescu constituie continuarea muncii înaintaşilor, realizarea pe un plan incomparabil mai înalt a eforturilor componistice romîneşti din veacul al XIX-lea. Dar ea este în acelaşi timp şi temelia noii creaţii muzicale romîneşti, iar realizările compozitorilor romîni din generaţia imediat următoare pe terenul simfonismului romînesc, se leagă direct de opera sa muzicală care poate fi continuată încă decenii înainte, desigur nu printr-o imitaţie îngustă a stilului său, ci prin însuşirea principiilor ei de bază care deschid o perspectivă vastă creaţiei muzicale romîneşti. Aceste principii pot fi rezumate astfel: ancorarea în creaţia populară, zugrăvirea vieţii, dragostea pentru ţară şi oameni, încrederea în forţele creatoare ale naţiunii.

★

Muzicologia romînească, abia la începuturile ei, cu un cîmp atît de larg în ceea ce priveşte cercetarea trecutului nostru mai îndepărtat sau

1) Ziarul „Adevărul" din 12 decembrie 1937.

2) Interviu acordat revistei „Muzica" din anul 1921, nr. 5-6: „Francezii au găsit-o în compoziţiile mele romîneşti, chiar şi în lucrările simfonice cărora n-am căutat să le dau o culoare romînească".

mai apropiat, în cercetarea legăturilor între creația muzicală românească de azi și cea a înaintașilor, nu a avut încă timp suficient pentru a studia toate legăturile operei muzicale a lui Enescu cu trecutul. Nu au fost scrise decît cîteva biografii mai mult sau mai puțin reușite, cîteva răzlețite analize ale unor opere muzicale izolate, precum și unele vagi încercări de a schița rolul și însemnătatea operei lui George Enescu în totalitatea dezvoltării muzicii românești de pînă acum. Aceste aprecieri păcătuiesc, în general, printr-o greșită înțelegere a filiațiunii stilurilor, a succesiunilor ei istorice. Dintr-o admirație desigur deplin justificată dar care a dus la unele concluzii pripite și dintr-o greșită interpretare a legilor istoriei, unii comentatori ai operei lui Enescu au avut și au încă tendința de a-l prezenta ca o apariție cu totul neașteptată și prin nimic pregătită de anumite antecedente istorice. Este clar că excepționala putere creatoare a lui Enescu se datorește în primul rînd însușirilor cu care l-a înzestrat natura.

Apariția unui geniu este un fenomen întîmplător, explicabil numai prin anumite coincidențe de natură pur biologică. Dezvoltarea, direcția pe care o ia dezvoltarea geniului creator, este însă foarte vizibil legată de anumite împrejurări controlabile, favorabile sau nefavorabile dezvoltării, sub acțiunea uneori cu totul contradictorie a unor forțe care rezultă din împrejurări istorice, sociale, economice, culturale, a unui anumit moment istoric dat. Astfel desigur nu poate fi explicat, din punct de vedere biologic, de ce muzica românească pînă la apariția lui Enescu nu a avut nici o personalitate muzicală excepțională de talia lui Enescu, deși putem înțelege de ce șirul lung de compozitori pînă la Enescu nu s-a putut dezvolta din cauza condițiilor sociale și istorice nefavorabile, din cauza unui nivel de cultură muzicală scăzut al țării noastre în veacul al XIX-lea. In condițiile istorice în care aceștia au activat, ei n-ar fi putut da mult mai mult, chiar dacă talentul lor ar fi fost incomparabil mai mare decît acela pe care în realitate l-au avut. Este însă de neînchipuit că un compozitor de geniu, care nu găsește o ambianță prielnică în propria sa țară pentru desfășurarea deplină a potențelor sale creatoare, să nu-și găsească un asemenea mediu prielnic într-o altă țară. Astfel pleiada strălucită de cîntăreți români, ca de exemplu Toma Berlic (Tamberlick), Gabrielescu, Nuovina și alții, din veacul trecut, activînd în diverse metropole ale lumii, și-a cîștigat o celebritate mondială.

Astfel și Enescu neavînd în tinerețea sa un mediu prielnic în țară, ar fi putut deveni un eminent reprezentant al școlii franceze. Dragostea sa față de țară, patriotismul său, au fost desigur determinante pentru ca cel aclamat entuziast în toate părțile lumii, să fi rămas pînă la urmă muzician român. Dar patriotismul său nu a fost suficient pentru ca la vîrsta de 16 ani să fi găsit dintr-o dată drumul spre inima creației populare, bazîndu-se numai pe acele impresii pe care le-a lăsat asupra sa cîntecul lăutarilor în copilărie. Știm din acele puține date biografice exacte, că în frageda copilărie, cînd începuse a cînta la vioară, primele sale exerciții erau cîteva melodii populare românești. Au urmat însă cei cinci sau șase ani de disciplină în spiritul muzicii clasice la Viena, de educare în cel mai riguros respect față de marile figuri ale clasicilor germani, avînd drept rezultat o influență paralizatoare în ceea ce privește muzica națională, accentuată mai apoi de influența mediului cultural francez de la Paris. A te întoarce de la această educație clasică, cu un salt atît de brusc, înapoi la cele cîteva melodii îngînate în copilărie și a realiza dintr-o dată, fără alte antecedente, o compoziție de un fond popular atît de suculent, cu o orientare atît de sigură în ceea ce privește alegerea materialului tematic folcloric, nu devine posibil decît printr-o sprijinire pe anumite antecedente. Or aceste antecedente nu sînt numai muzica lăutarilor pentru care Enescu avea o mare admirație, ci desigur și creația compozitorilor români din veacul al XIX-lea.

Unul dintre puținii biografi ai lui Enescu [3]), referindu-se la teoriile filozofului Hyppolite Taine, caută să dovedească faptul că neexistînd în momentul apariției lui George Enescu ambianța culturală prielnică, mediul românesc nu a avut nici o înrîurire asupra sa, ba mai mult chiar, Enescu a fost acela care a creat acest mediu.

Iată ce spune Maximilian Costin: „Mediul muzical potrivit genialității unui artist ca George Enescu era inexistent la noi în secolul trecut. George Enescu apare în evoluția culturii noastre ca să creeze el acel mediu de care vorbește filozoful francez. O lege mai puternică pare a se desprinde din cercetarea trecutului nostru. Aceea a evoluției prin salturi mari, a apariției geniilor puternice în chip izolat, în afară de mediu și ambianță, în afară de legile normale ale evoluției, cînd necesitatea acestei evoluții o cere".

Este clar că asemenea aprecieri, ca și aceea a compozitorului Alfred Alessandrescu făcută într-un studiu al său despre George Enescu în revista „Muzica" din anul 1921, nr. 6, unde printre altele afirmă că: „Apariția lui George Enescu pe orizontul vieții noastre muzicale este fără îndoială un eveniment care surprinde și care, cum spune foarte bine un confrate ieșean, e de natură să sfarme toate teoriile de evoluție artistică", și mai departe: „In Romînia se poate spune că arta muzicală nu are nici un trecut, deoarece slabele manifestări ce nu datează de mai mult de cîteva decenii, nu ne pot fixa atențiunea cînd ne punem punctul de vedere al artei muzicale universale", — **izvorăsc dintr-o insuficientă cunoaștere a muzicii românești din secolul al XIX-lea și a ideii conducătoare**, care a stat la baza întregii dezvoltări a muzicii românești din acea epocă, **anume aceea de a crea**

3) Maximilian Costin: „Un geniu al neamului românesc", pag. 6-7.

o artă muzicală cu caracter național, precum și din necunoașterea faptului că această idee conducătoare a înaintașilor i-a fost transmisă lui Enescu prin ecoul frămîntărilor componistice românești de pe la sfîrșitul secolului trecut.

Desigur nimeni nu ar putea să susțină că Enescu ar fi putut învăța fie meșteșugul tehnic, fie metodele de valorificare a elementului popular din prelucrările de melodii populare ale lui Wachmann sau Wiest sau chiar și Stephănescu și Caudella, mult inferiori lui Enescu nu numai ca talent dar și ca meșteșug componistic. Dar însuși faptul că, de bine de rău, această preocupare există în mod intens, că ideea valorificării creației populare domină întreaga gîndire artistică a tuturor compozitorîlor romîni din veacul trecut, nu putea să rămînă fără a trezi un ecou puternic în sufletul unui om atît de sensibil, atît de legat prin întreaga sa simțire de solul țării sale, cum a fost George Enescu.

S-ar mai putea spune de către unii, că impulsul pentru valorificarea elementului popular în creația cultă i-ar fi putut veni lui George Enescu din partea școlilor muzicale străine și că modelul rapsodiilor sale, Enescu l-ar fi putut găsi în lucrările similare ale compozitorului maghiar Liszt. In mod incontestabil, pe la sfîrșitul secolului trecut, școlile naționale au luat un avînt deosebit iar acest exemplu i-a putut servi lui Enescu ca un „îndemn" în plus; dar cu atît mai mult, dorința de a-și arunca ochii asupra străduințelor compozitorilor autohtoni, de a cîntări realizările lor și de a da străduințelor lor o mult mai înaltă întruchipare artistică trebuia să se facă simțită în creația sa. Că a cunoscut și a continuat aceste străduințe, se poate constata din însuși faptul că Enescu s-a oprit în privința folosirii folclorului la o anumită categorie de folclor propriu etapei la care au ajuns compozitorii romîni din veacul al XIX-lea, și anume la cîntecul popular lăutăresc.

Astăzi se poate afirma fără știrbirea geniului său creator, că Enescu, nefiind în același timp și folclorist ca și contemporanii săi unguri Bartok și Kodaly sau spaniolul De Falla, la începutul carierei sale nu a cunoscut decît o anumită parte a folclorului romînesc, aceea practicată de lăutari cu un anumit stil propriu, deosebit de acel al muzicii țărănești.

Felul în care a apreciat pe lăutarii noștri se poate vedea și din următoarea frază a sa[4]): „lor, țiganilor[5]) să le mulțumim că ne-au păstrat muzica, această comoară ce abia acum o prețuim; numai dînșii ne-au dezgropat-o, au trecut-o, și au dat-o în păstrare din tată în fiu, cu acea grijă sfîntă ce o au pentru ce le e mai scump pe lume: cîntecul".

Trebuie să admirăm cu atît mai mult forța creatoare a lui Enescu, cu cît ea la început nu s-a sprijinit și pe cunoașterea muzicii țărănești din toate provinciile locuite de romîni — așa cum au norocul s-o cunoască compozitorii romîni de azi — ci numai pe o mică parte a imensului nostru tezaur folcloric, acel al lăutarilor și în special al lăutarilor moldoveni. De aceea ne uimește cu atît mai mult forța creatoare a lui Enescu care a reușit să ajungă în Sonata a III-a de vioară în „Impresiile din copilărie", în „Suita sătească", la o transformare atît de subtilă și personală, la o sublimare a substanței muzicii lăutărești. Or, este indiscutabil că această orientare spre muzica lăutărească, ca unică sursă populară de inspirație este — cu excepția doar a lui Musicescu — caracteristică pentru întreaga creație muzicală a compozitorilor noștri din veacul al XIX-lea, orientare ce a înrîurit și pe Enescu.

Cu ocazia unor concerte date de Enescu la Tîrgu-Mureș în 1933, avînd prilejul de a asculta muzica executată de un taraf de lăutari de pe Valea Mureșului, marele nostru compozitor a exprimat în fața unui cerc de muzicieni regretul de a nu fi cunoscut la timp muzica romînească din Ardeal, subliniind importanța ei în creația compozitorului romîn Sabin Drăgoi și în acea a compozitorului maghiar Béla Bartok. A fost surprins în special de autenticitatea și puritatea modurilor noastre populare pe care le compara cu vechile moduri grecești.

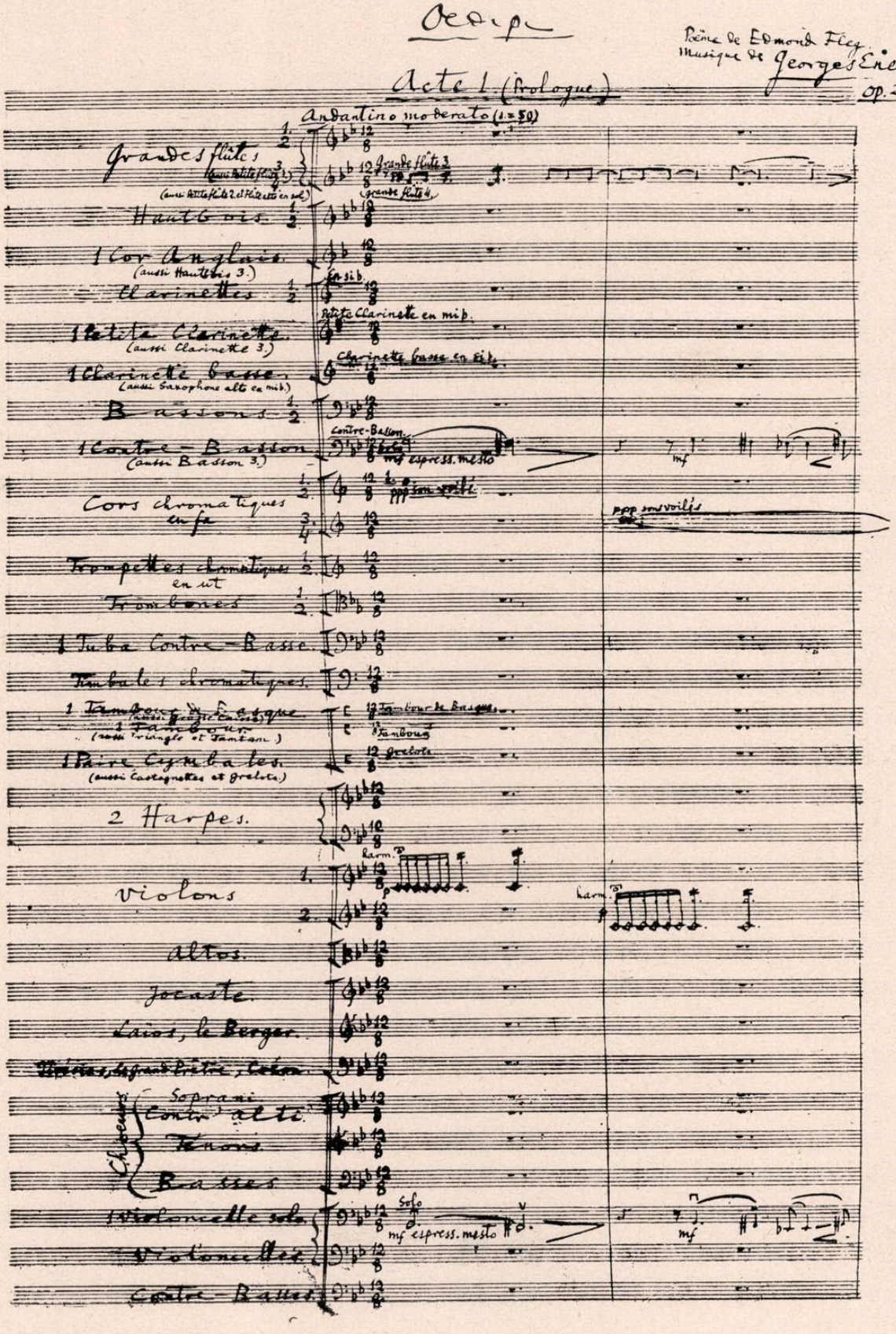
Intensa activitate de interpret multilateral (violonist, dirijor, pianist) ținîndu-l cea mai mare parte a timpului său departe de țară, împărțindu-și munca între activitatea de creație și cea de interpret și pedagog, Enescu nu a mai avut timpul disponibil pentru a întreprinde cercetări de folclor sau de a cunoaște măcar din cercetările altora în toată adîncimea întreaga bogăție a folclorului nostru muzical. Aceasta ar putea explica poate, oarecum, dublul aspect al operei muzicale a lui Enescu văzută din punctul de vedere al limbajului ei. Pe de o parte, legătura directă și organică a unui mare număr de lucrări ale sale cu creația populară romînească lăutărească, iar pe de altă parte, un număr de lucrări importante prin care Enescu ni se înfățișează ca un continuator direct, ca ultimul mare reprezentant al unei glorioase tradiții clasice, al liniei simfonice Schumann — Brahms — Fauré. Desigur că aceste lucrări de factură și limbaj clasic sînt în bună parte străbătute și ele de intonații populare, fapt care a contribuit ca stilul acestor lucrări să aibă un iz și o notă românească perceptibilă, așa după cum o spunea Enescu însuși.[6])

Dacă pe vremea debutului lui Enescu, stadiul de dezvoltare al muzicii profesionale românești ar fi fost mai avansat în sensul unei concepții asupra folclorului, stadiu la care ajunsese muzica cultă rusă pe vremea „grupului celor cinci", dacă această concepție ar fi putut să se sprijine pe munca științifică a unui mare număr de folcloriști, care să facă cunos-

4) Vezi declarațiile lui G. Enescu despre muzica românească, în revista „Muzica", nr. cit.

5) Noțiunea de „țigan" este folosită de Enescu nu în sens de rasă, ci în sensul profesiei de lăutar.

6) Vezi nota 2 a prezentului studiu (pag. 22).



Prima pagină a manuscrisului operei „Oedip"

cută bogăția pînă atunci ignorată a muzicii țărănești, probabil sprijinirea lui Enescu pe creația simfoniștilor occidentali ar fi fost mult mai redusă. Dacă ne gîndim că aproape întreaga creație a unor compozitori ca Sabin Drăgoi, Paul Constantinescu, se hrănește din inepuizabila sursă a muzicii populare romînești, din care acești doi compozitori împrumută materialul tematic al lucrărilor lor, dacă ne gîndim la ce înalt grad de sinteză a ajuns folosirea tuturor dialectelor noastre provinciale în lucrările mai tuturor compozitorilor noștri de astăzi, ce stimulent uriaș, ce varietate de modele constituie pentru acești compozitori melodiile vocale și cele de dans în creația școlii romînești de azi, atunci ne putem oarecum închipui ce ar fi însemnat toată această bogăție în mîna unui geniu ca Enescu, bineînțeles nu în sensul de a se mărgini la prelucrarea materialului folcloric, oricît de strălucită ar fi fost această operă de prelucrare, ci în sensul de a făuri din melodica și ritmica muzicii țărănești, noi mijloace de expresie, puse în serviciul conținutului emoțional al muzicii sale. Astăzi devine din ce în ce mai clar adevărul (recunoscut de cea mai mare parte a muzicologilor străini) că pătrunderea în arta profesională a elementelor muzicii populare a națiunilor sud-est-europene constituie aproape un act revoluționar, în măsură de a oferi noi și organice posibilități de dezvoltare sistemului melodico-armonic occidental care, ajuns la starea de epuizare a sentimentului tonal major-minor caută o scăpare prin îmbrățișarea sistemului serial-nontonal. Enescu însuși, după ce cu mulți ani înainte considera muzica lăutărească drept cel mai autentic izvor al muzicii populare, ajunge pe la sfîrșitul vieții sale, să facă o esențială deosebire între muzica lăutarilor și cea țărănească. Iată ce spune într-un loc al „Memoriilor" sale: „Trebuie făcută o distincție între ceea ce se numește în mod superficial muzica țigănească și muzica populară romînească. După cele mai recente cercetări, țiganii au venit din India, foarte dotați pentru muzică, ei au asimilat ariile și dansurile țărilor în care au trăit și au îmbogățit fondul popular autohton" și mai departe: „Dar în esență nu este nici o trăsătură comună între arta pestriță a țiganilor și muzica populară romînească de o extremă finețe și de o bogăție de necrezut".

Poate că unii vor fi de părere că un creator de geniu nu are nevoie să se sprijine pe creația muzicală a altora, că el și-ar făuri mijloacele de expresie, grație propriei sale genialități și că — drept consecință a unui extrem de bogat fond emoțional — mijloacele sale de expresie ar aparține, numai lui, constituind astfel „originalitatea" stilului său. Este un adevăr de mult cunoscut, confirmat de istoria muzicii de mii de ori, că originalitate absolută nu există și că fiecare generație de compozitori se sprijină pe munca generației anterioare îmbogățind-o cu un aport personal mai mic sau mai mare.

Compozitorul și ilustrul pedagog francez Vincent d'Indy a formulat acest adevăr prin următoarele cuvinte: „orice compozitor este fiul cuiva", vrînd a înțelege prin aceasta, că pentru exprimarea ideilor sale, a vieții sale emoționale, orice compozitor se folosește în bună parte de mijloacele de expresie create de antecesorii săi și că noutatea, ineditul, originalitatea stilului unui compozitor sînt în funcție de felul cum aceste mijloace de expresie servesc pentru exprimarea unui nou conținut, a unei simțiri personale, îmbogățind bineînțeles aceste mijloace în măsura în care acest conținut emoțional personal se cere exprimat prin noi mijloace.

De aceea un compozitor trebuie să se sprijine în mod inevitabil fie pe cultura muzicală a propriei sale națiuni, fie, dacă aceasta nu i se pare suficient de evoluată, și pe cultura muzicală a altor țări. Acesta este și cazul lui Enescu. Neputînd a se sprijini la timpul său decît pe creația încă neevoluată a compozitorilor romîni din veacul al 19-lea, sau în privința creației populare pe acea care îi era mai la îndemînă — cea lăutărească, creația sa a trebuit să se hrănească și din cea germană și din cea franceză. Aceasta bineînțeles nu înseamnă un criteriu de apreciere a valorii artistice a creației enesciene, ci doar un simplu criteriu stilistic, o delimitare și precizare a izvoarelor din care se hrănește stilul lui Enescu. De altfel, marele maestru romîn a creat în privința stilului și a originalității stilului o concepție foarte clară. Iată ce spune în „Memoriile" citate mai înainte: „Fiți voi înșivă! Nu trăiți în grija de a fi mai mult sau mai puțin decît vecinul vostru. Dacă aveți ceva de spus, spuneți-o pe maniera voastră proprie, aceasta va fi bine. Dacă nu aveți nimic de spus tăceți, și aceasta va fi bine!... Să nu fiți preocupați de noțiunea progresului în artă. In artă nu se progresează decît cu condiția de a merge foarte încet. Nu căutați un limbaj nou: căutați limbajul vostru propriu, adică mijloacele de a exprima exact ce este în voi. Originalitatea vine pentru acela care nu o caută".

In acest sens preocuparea timpurie a lui Enescu pentru muzica populară nu a izvorît din dorința de a fi original, din nevoia de a se deosebi prin mijloacele stilistice de compozitorii occidentali, ci din simplul fapt că această muzică corespundea unor necesități de ordin afectiv, iar sprijinirea pe cultura muzicală occidentală nu diminuează originalitatea, determinată în primul rînd de puternica sa simțire, de bogăția vieții sale sufletești.

Se poate afirma însă că cea mai de valoare parte a creației sale este aceea, în care un anumit conținut de idei și sentimente, organic legate de ambianța romînească, sînt exprimate cu mijloace de expresie ce-și au originea lor în creația populară. Una din aceste creații este desigur ciclul „Impresii din copilărie". Deși Enescu în analiza acestei lucrări pe care o publică în memoriile sale spune în privința melodiei „Lăutarului" că ea nu conține „nici o aluzie folclorică", este clar că prin întreaga ei structură, această melodie nu poate fi creată

decît de un compozitor care a asimilat adînc o bună parte a creației populare.

Astfel putem afirma că muzicianul, compozitorul Enescu, este fiul poporului său, că ceea ce este mai esențial, mai nobil, mai durabil în creația sa, izvorăște din străfundurile geniului creator al poporului romînesc, cu toate că acest autentic fiu al poporului romîn a asimilat prin educația sa profesională și anumite influențe străine.

Și, în concluzia celor expuse pînă aici, putem spune că în privința mijloacelor de expresie, Enescu aparține cu o anumită parte a creației sale, unor tendințe stilistice caracteristice muzicii culte romînești mai vechi, pînă în anii de după primul război mondial, privind astfel spre trecut (și în ceea ce privește conceptul rapsodic și cel de a crea o sinteză între elementele autohtone și cele ale culturilor străine), iar cu o altă parte, mai semnificativă, mai esențială — aproximativ de la cea de a treia sonată pentru pian încoace, aparține tendințelor stilistice noi, ale căror premize au fost create prin aceste lucrări, atît în ceea ce privește părăsirea conceptului rapsodic cît și în ceea ce privește sprijinirea pe culturi muzicale străine, hrănindu-se mai cu seamă din muzica populară, dar trecînd-o printr-o transformare personală a substanței ei, deschizînd prin rezultatele obținute calea pentru bogate posibilități de dezvoltare în viitor!

Mijloacele de expresie muzicală ale lui George Enescu, formează în armonioasa lor totalitate un limbaj muzical, a cărei cunoaștere este deosebit de instructivă din punct de vedere al problemei formei naționale. Întrebarea ce este forma națională, care sînt elementele ei componente și care sînt limitele ei, preocupă în mod necesar pe compozitorii din țara noastră, care în lucrările lor caută să exprime un conținut socialist într-o formă națională.

Dacă este clar că utilizarea de material melodic autentic popular, într-o haină armonică și polifonică derivată din structura specifică melodiei populare — este una din multiplele posibilități de realizare ale formei naționale, pentru mulți nu este la fel de clar, unde încetează forma națională și începe imitarea unor forme de expresie aparținînd altor culturi muzicale, în cazul cînd compozitorul nu folosește citate din folclor și nici nu inventă temele sale în spiritul muzicii populare. Desigur, în asemenea cazuri, este hotărîtoare prezența sau lipsa intonațiilor caracteristice muzicii populare a națiunii căreia aparține compozitorul. Uneori aceste intonații sînt foarte evidente, alteori sînt aproape imperceptibile; compozitorul sovietic A. Haciaturian vorbind despre (vezi articolul „Îndrăzneala și inspirația în creație", în „Probleme de literatură și artă", nr. 3/1954, pag. 51) caracterul național al unor lucrări aparținînd literaturii muzicale clasice ruse ca de exemplu Simfonia a VI-a de Ceaikovski și Concertul de pian nr. 2 de Rahmaninov, spune: „Intonația cîntecului popular e departe de a fi totdeauna prezentă în lucrări muzicale profund naționale din punctul de vedere al stilului și caracterului lor" și mai departe „Se poate pune la îndoială apartenența națională a acestor lucrări care exprimă, fiecare în felul său, caracterul național rus, structura sufletească a rusului?"

Cu alte cuvinte, o lucrare poate avea grație conținutului ei emoțional, un caracter național, fără a avea însă și ceea ce, în mod obișnuit, înțelegem sub forma națională, adică un limbaj muzical alcătuit din elemente caracteristice ale muzicii populare ale cutărei sau cutărei națiuni. Or, variatele aspecte ale caracterului național și al formei naționale își găsesc ilustrarea lor în creația lui George Enescu. Forma națională apare: I.) în „Poema romînă", în cele două rapsodii sub aspectul utilizării unui material popular autentic împrumutat din folclor; II.) în Sonata a III-a de pian, în Andantele celei de-a doua sonate pentru vioară și pian, în Sonata pentru vioară nr. III, sub forma de material tematic conceput în spiritul muzicii populare, material tematic derivat din muzica populară; III.) sub formă de melos foarte personal cu totul caracteristic compozitorului, păstrînd doar intonațiile populare, aplicîndu-le însă foarte liber și într-o formă creatoare deosebit de originală, în Preludiul Suitei I-a, „Impresii din copilărie", unele părți din opera „Oedip"; și în sfîrșit, IV.) în cele trei simfonii, în celelalte părți ale Suitei I-a, în Suita a II-a, în lucrări de muzică de cameră, etc., sub înfățișarea de caracter național cu toată folosirea de elemente din culturi muzicale străine, grație conținutului emoțional caracteristic felului de simțire al națiunii așa cum aceasta s-a format în condițiile istorice, sociale, geografice date. Fără să fi scris vreodată muzică programatică propriu-zisă, Enescu nu concepea o lucrare muzicală fără o idee poetică fundamentală, directoare. Acest lucru este caracteristic și pentru opera din tinerețe a lui Enescu.

Prezența unor asemenea idei poetice cu totul evidente, ca în „Poema romînă", în „Pastorala", în „Suita sătească", în „Impresii din copilărie", Simfonia a III-a, este totuși sezisabilă chiar și acolo unde asemenea indicații precise din partea autorului lipsesc, ca de exemplu în rapsodii, în suite.

Dacă Rapsodia I-a, prin exuberanța ritmurilor ei de dans, prin strălucirea coloritului ei orchestral, este în mod clar imaginea muzicală a unei petreceri populare, și poate fi considerată ca o formă mai complexă, ca o realizare mai măiestrită a aceleiași imagini care există între altele, și în „Poema romînă" (partea IV-a, intitulată „Petrecerea țăranilor"), cea de-a doua rapsodie ni se înfățișează ca o frescă istorică din trecutul nostru zbuciumat. Pare că alegerea melodiei lui Flechtenmacher „Pe o stîncă neagră, într-un vechi castel", nu este o simplă întîmplare, nu a fost o alegere făcută de dragul melodiei, ci are o anumită semnificație, constituind o indicație precisă în privința viziunii pe care a avut-o compozitorul cînd a procedat la compunerea acestei rapsodii. Balada lui Bolintineanu despre luptele lui Ștefan cel Mare,

despre Doamna și Domnița, capătă o minunată realizare muzicală în această rapsodie.

Deși nu există indicații precise, totuși din atmosfera atît de sugestivă a unor lucrări instrumentale fără program se poate deduce că la compunerea lor, creatorul a fost condus la fel de o idee poetică. Acesta e și cazul probabil al celei de-a treia Sonate pentru vioară și pian, al Preludiului din Suita a II-a pentru orchestră. Fără îndoială și în acele lucrări, care sînt mai apropiate de structura melodică și armonică clasică, decît acele a căror structură melodică, ritmică și armonică are o legătură organică cu creația populară, există tendințe programatice. In modul cel mai evident, în Simfonia a III-a. Dar este cu totul semnificativ că în lucrările lui Enescu din cea de a treia sa perioadă creatoare, o dată cu întărirea elementului popular în creația sa, aceste tendințe programatice devin cu totul evidente. Cele mai concludente exemple în privința acestora sînt Suita sătească pentru orchestră, în care compozitorul descrie cu o forță atît de sugestivă locurile natale, casa și peisajul înconjurător, precum și în lucrarea asemănătoare „Impresii din copilărie", care deși scrisă pentru vioară și pian are totuși caracterul unui poem — am putea spune simfonic — prin complexitatea țesutului armonico-polifonic al părții de pian. In două articole anterioare am insistat asupra faptului că în această lucrare, Enescu, pe lîngă redarea acelor stări sufletești pe care în copilăria sa natura, frumusețea locurilor natale le-au trezit în sufletul său, zugrăvește în mod magistral două tipuri omenești ale mediului rural, lăutarul și cerșetorul. Forța de evocare a acestor două tipuri din popor nu are în întreaga literatură muzicală mondială un alt echivalent decît acele părți din „Tablourile dintr-o expoziție" în care Musorgski redă cu o genială forță de evocare de asemenea unele tipuri și imagini de la țară.

Caracterul realist al muzicii lui Enescu, legătura ei organică cu trecutul istoric, cu frumusețile naturale ale țării, cu omul din popor, cu viața și creația sa artistică, se pot desprinde cu totul concludent din aceste cîteva exemple.

Iată tabloul atît de sugestiv al unor imagini poetice, al unor descripțiuni de autentic iz autohton, de peisaje și scene din viața poporului din creația lui Enescu: „Ajun de sărbătoare", „Noapte de vară", cu îndepărtatul cîntec al păstorilor, „Zorile", și „Adunarea poporului la petrecere", „Poporul strîns în horă" (Poema română); imaginile din „Suita sătească"; „Rîuleț în fund de grădină", „Pasărea din colivie" și „Cucul de pe zid", „Luna străbătînd geamurile", „Vîntul suflă în horn", „Furtună în noapte", „Răsărit de soare", „Cîntecul de leagăn" (imaginea mamei care-și adoarme copilul), „Lăutarul", „Cerșetorul", etc. („Impresii din copilărie"). Din păcate nu cunoaștem ultimele lucrări ale maestrului; este de presupus însă că Uvertura pe teme romînești are poate și ea un fond programatic, presupunere justificată cu atît mai mult cu cît maestrul suferea de nostalgia țării și de faptul că starea sănătății din ce în ce mai șubredă nu-i permitea înapoierea în țară.

Acest aspect programatic al creației lui George Enescu constituie desigur un foarte prețios model de sprijin pentru compozitorii romîni de azi, pe drumul creării unei arte muzicale realist-socialiste. Unele din aspectele cele mai caracteristice ale creației lui Enescu arată nu numai înflăcărata sa dragoste de Patrie, dar constituie în același timp o categorică afirmare a tezelor care pledează împotriva artistului retras în turnul de fildeș, plutind deasupra realităților.

Legătura adîncă a lui Enescu cu oamenii, dragostea pentru semenii săi, nu reiese numai din pilda atît de emoționantă a vieții sale, din acea a violonistului care colinda tîrgurile țării pentru a promova cultura muzicală pînă în cele mai îndepărtate unghiuri ale țării, oferind venitul acestor turnee pentru scopuri de binefacere, sau din pilda celui care prin cîntul său alina suferințele răniților din războiul din 1916, ci din însăși acea latură a creației sale care se inspira direct din viața omului simplu, din popor.

Este de presupus că aceste laturi ale creației lui Enescu vor avea desigur o puternică înrîurire asupra compozitorilor romîni în efortul lor de a crea o artă cu un conținut socialist.

Ceea ce este necesar de subliniat este că tot acest conținut adînc liric, nu este exprimat prin forme mici, caracteristice unui Schumann sau Chopin, ci constituie substanța emoțională a unor forme simfonice complexe. Enescu spune el însuși: „Pentru mine, muzica nu este o stare ci o acțiune, adică un ansamblu de fraze care exprimă idei și de mișcări care poartă aceste idei în cutare sau cutare direcție".

Un compozitor cu organizație de adevărat simfonist își exprimă conținutul lucrărilor sale prin idei muzicale, al căror conținut emotiv se cere exprimat prin dezvoltare, prin mișcare, prin confruntarea lor cu alte idei muzicale cu sens întregitor sau contradictoriu, printr-o luptă dialectică a ideilor muzicale; imaginile muzicale deci, prin care se exprimă conținutul unei asemenea lucrări, sînt rezultatul unui proces de desfășurare a tuturor potențelor emoționale, care zac virtual în ideile muzicale ale unei simfonii, prin descătușarea acelor forțe, a acelor energii, care sînt cristalizate în temă ca o concretizare sonoră a unui afect, a unei emoții, a unui sentiment.

La toți simfoniștii adevărați există deci aceste două caracteristici esențiale, idei muzicale, teme de extremă vigoare în care este comprimată ca în sîmburele unui copac, pe lîngă o multitudine de posibilități de dezvoltare, o bogată substanță emoțională și însușirea de a realiza expresia muzicală dorită, de a da viață conținutului emoțional prin desfășurarea organică a potențialului emoțional cristalizat în teme. Pe scurt, adevăratul simfonist este caracterizat deci prin acest fel de organizare a gîndirii muzicale, care

se manifestă în inventarea de teme cu o mare forță expansivă și prin „dezvoltarea" acestor teme în conformitate cu forța de expansiune a însești temelor.

Această definiție a simfonistului derivată din creația simfonică a lui Beethoven și a altor adevărați simfoniști după el, este valabilă și pentru Enescu. Deja Simfonia I-a scrisă numai la vîrsta de 23 de ani, dovedește pe deplin facultatea de simfonist înnăscut, a lui Enescu. Pregnanța extraordinară a temei inițiale închide în ea un conținut bogat emoțional, sentimente de vigoare tinerească, optimism cu o nuanță vădit eroică, sentimente care însă își vor găsi realizarea lor deplină abia în cursul dezvoltării acestei teme. Caracterul ei emoțional determină apoi însuși caracterul celeilalte teme, celeilalte idei conducătoare care întregește sensul expresiv al primei teme. Din confruntarea și opunerea temelor rezultă apoi pe deplin sensul expresiv, conținutul de idei și sentimente al acestei prime părți a simfoniei. Ca în creația unui adevărat simfonist, temele nu se mișcă în virtutea inerției, ele nu sînt mișcate ca niște piese inerte, numai pe baza unor procedee pur tehnice, cazul atît de frecvent la atîtea simfonii și străine și românești, ci ele acționează pe baza unei uriașe forțe expansive care le aparține în mod atît de caracteristic.

Acest aspect de adevărat simfonist se accentuează în creația muzicală a lui Enescu de la o lucrare la alta. El își imprimă pecetea sa asupra Octuorului de coarde, asupra Dixtuorului pentru suflători, Cvartetului de coarde, Simfoniei a II-a și a III-a, Preludiului din Suita a II-a și își găsește apoi realizarea poate cea mai deplină în finalul celei de a treia Sonate pentru vioară și pian.

Dacă în primele sale lucrări simfonice Enescu se sprijină pe alocuri pe anumite procedee clasice, pe care și le-a însușit într-un mod atît de organic, dezvoltarea temelor din finalul Sonatei amintite este de o nemaiîntîlnită originalitate în literatura muzicală românească, izvorîtă și strîns legată de conținutul emotiv dar și de limbajul, de caracterul popular al temelor. In această lucrare măiestria de a dezvolta ideile muzicale ale unei compoziții își atinge apogeul și constituie cel mai strălucit exemplu în întreaga noastră literatură muzicală a artei dezvoltării, bazat pe un material tematic românesc dar în același timp și atît de personal.

Această sonată scrisă în anul 1926 a constituit din momentul apariției ei, una din dovezile cele mai concludente că pornind de la muzica populară, se poate ajunge la un stil de mare originalitate capabil de a exprima o scară largă de sentimente. Dar înalta măiestrie de dezvoltare tematică nu se manifestă numai în lucrări care au la bază forma sonată ci și în lucrările de construcție mai liberă ca de exemplu în „Impresii din copilărie", lucrare care unește în mod cu totul original trăsături de suită și de poem simfonic. Nu cunoaștem încă ultimele lucrări ale lui Enescu, pentru a putea constata la ce înalt grad de perfecțiune a ajuns arta sa de a dezvolta ideile muzicale de bază ale unei lucrări.

Făcînd abstracție de unele influențe trecătoare din perioada mijlocie de creație a lui George Enescu, venite mai ales din partea muzicii lui Wagner și Brahms, care s-au manifestat îndeosebi în ceea ce privește mijloacele armonice, stilul maestrului român poartă pecetea marii sale personalități, a unei clocotitoare vieți sufletești, a unei mari forțe de simțire și a facultății de exprimare într-o formă individuală. Această originalitate a stilului său se manifestă în primul rînd printr-o bogată și foarte personală folosire a mijloacelor contrapunctice. Enescu a fost în primul rînd un polifonist. Compozitorul Alfred Alessandrescu în articolul citat caracterizează foarte just esența gîndirii muzicale a lui Enescu cînd spune: „Preferînd nesfîrșitele combinațiuni polifonice căutării de acorduri noi, armoniile lui Enescu fără îndoială foarte îndrăznețe, uneori aspre sau rigide, nu tind desigur să inaugureze un nou limbaj armonic. Ele sînt de cele mai multe ori rezultatul mersului liber al diferitelor părți de contrapunct ce se combină, se împletesc după fantezia compozitorului".

Am putea însă adăuga la această caracterizare atît de justă, că Enescu devine un gînditor cu totul original și pe tărîmul armonic atunci cînd această armonie derivă, ca în Sonata a III-a pentru vioară și pian, în Sonata a III-a pentru pian și mai ales în „Impresii din copilărie", dintr-o structură melodică quasi populară, cînd inflexiunile modale ale melodiei îngăduie compozitorului combinațiuni armonice inedite. Ceea ce caracterizează în general toate mijloacele de expresie muzicală de care se folosește pentru tălmăcirea sonoră a ideilor și sentimentelor sale, este o extremă sobrietate. Lipsa oricărui element retoric, lipsa totală de grandilocvență, evitarea oricăror efecte de dragul efectelor, a oricărui element muzical care nu servește direct exprimarea conținutului, iată însușirile atît de nobile ale stilului enescian. Și sobră ca limbajul său armonic și polifonic este și viziunea sa orchestrală. Acest mînuitor excepțional al aparatului orchestral, cunoscător atît de profund al literaturii muzicale simfonice universale, nu s-a lăsat niciodată ademenit de efecte orchestrale mai mult sau mai puțin ieftine. In perfect acord cu ideile sale muzicale, cu țesutul polifonic al lucrărilor sale este și orchestrația sa, care la Enescu este totdeauna folosită cu singurul scop de a reliefa cît mai mult substanța tematică. Nu este deci de mirare, dacă modelul său în privința orchestrației era Mozart, pe care-l considera ca cel mai mare orchestrator de pînă acum.

Cum s-a arătat în cursul acestui studiu sumar, neputîndu-se cerceta încă temeinic toate aspectele creației lui George Enescu, nu s-a studiat nici puternica influență pe care opera sa muzicală a avut-o asupra dezvoltării întregii școli muzicale de azi. Ceea ce se poate afirma însă din capul locului, este faptul că într-un a-

numit moment dat, cînd mulți dintre compozitorii romîni simțeau o atracție puternică spre curentele și modelele muzicale din Apus, care se succedau la scurte intervale de timp, opera muzicală a lui Enescu a constituit cea mai strălucită dovadă a imenselor posibilități creatoare care rezultă din legătura strînsă a compozitorului cult cu creația muzicală populară a națiunii sale. Credem că se poate spune liniștit că exemplul lui Enescu a oprit pe unii compozitori de a deveni copiatori ai culturilor muzicale occidentale și în același timp a îmbărbătat pe alții de a stărui pe drumul început de a valorifica creația populară în opera lor proprie. In acest sens nu există nici un compozitor romîn, asupra căruia nu s-ar fi exercitat influența binefăcătoare a operei muzicale a lui Enescu. Dar pot fi citate cazuri concrete, nu în sensul unei imitații a stilului marelui nostru compozitor, ci de valorificarea unor idei și învățături care se desprindeau din exemplul său.

Așa de pildă în „Priveliști moldovenești" a lui Mihail Jora, se vădește desigur această înrîurire directă a lui Enescu în privința alegerii tematice, dorința de a reda prin muzică frumusețea naturii moldovenești. Poate nu greșim dacă afirmăm că și suita „Șătrarii" a lui Dinu Lipatti, Suitele pentru pian ale lui Filip Lazăr, primele suite și rapsodiile de orchestră ale lui Paul Constantinescu și Ion Dumitrescu s-au născut oarecum sub imboldul creației de acest gen a lui Enescu. Iar în cazul unui compozitor atît de strîns legat de folclor, ca Sabin Drăgoi, părerile lui George Enescu despre muzica populară și folosirea ei în arta profesională, au constituit desigur un puternic imbold de a persevera pe drumul valorificării tezaurului folcloric.

Dar în același timp, trecerea de la faza rapsodică, de la faza folosirii libere a citatelor din folclor, la faza simfonică a muzicii românești, la transformarea creatoare a substanței muzicale populare într-un limbaj personal a fost accelerată la noi de exemplul minunat al creațiilor sale în frunte cu cea de a treia sonată pentru vioară și pian.

Multiple sînt încă aspectele creației enesciene care oferă posibilități nebănuite de dezvoltare a moștenirii sale. Minunata pildă a vieții sale, a unei vieți închinate muncii, a desăvîrșirii propriei personalități printr-o muncă fără preget, închinate binelui semenilor săi rămîne de-a pururea un exemplu demn de urmat. Creația sa rămîne modelul cel mai desăvîrșit al operei de artă. El păstrează o legătură adîncă cu viața și creația poporului și întruchipează în forma artistică cea mai înaltă, geniul creator al acestuia.

Izvorîtă din cea mai înaltă concepție etică despre artă, despre rolul artei în societate, opera lui George Enescu este o creație închinată progresului, fiindcă, departe de a purcede din acele regiuni abstracte ale artei pentru artă, după însuși făuritorul ei, ea este născută „din inimă spre a merge către inimă", ea tinde să contribuie la o mai mare fericire a oamenilor, pe drumul „spre mai bine".

George Enescu prieten al Uniunii Sovietice

de Acad. ŞTEFAN VENCOV

Pierderea lui George Enescu — interpretul şi creatorul genial care vreme de peste o jumătate de veac s-a dăruit cu rîvnă pe tărîmul artei sale — este dureros resimţită nu numai de oamenii muzicii, ci şi de masa largă a amatorilor de pretutindeni.

Exponent strălucit al virtuţilor ce fac podoaba poporului nostru, Enescu a fost astrul care s-a ridicat din mijlocul poporului, ca să lumineze pe deasupra anilor trecători — atît prin tălmăcirile-i neasemuite cît, şi mai ales, prin creaţia genială pe care a lăsat-o — căile artei româneşti.

Pluralitatea însuşirilor acestui mare artist, datorită căruia muzica noastră s-a înscris la începutul acestui veac în rîndul şcolilor naţionale ale lumii, va fi îndelung şi adînc cercetată de cei îndreptăţiţi să o facă, pentru ca generaţia noastră şi cele ce îi vor urma să valorifice cît mai deplin înalta sa experienţă creatoare.

George Enescu, avînd în dreapta pe pianistul Lev Oborin iar în stînga pe violonistul David Oistrah.

Dar alături de genialul creator de valori artistice, se cuvine să relevăm, înfăţişîndu-l în adevărata sa lumină, omul care a fost George Enescu.

S-a vorbit mult despre proverbiala sa modestie pe care nu a arătat-o niciodată cu atitudinea aceluia ce se simte puternic ci însufleţit de sentimentul sincer că tot ceea ce face este omenesc şi cu convingerea, deseori exprimată, că *„s-ar putea face şi mai bine"*.

Depănînd firul amintirilor, ne revine în minte imaginea lui George Enescu, concertistul de reputaţie universală care, încărcat de glorie, nu pregeta să colinde tîrgurile noastre de odinioară, pline de glod, cu săli adesea improprii şi piane totdeauna dezacordate, pentru a împărtăşi din arta sa măiastră şi celor din îndepărtatele colţuri ale ţării, care nu ar fi avut putinţa să îl asculte în alt chip. Peregrinările acestea reprezintă un înalt act de umanitate, care luminează figura de adevărat apostol a marelui Enescu.

George Enescu a dat sprijinul său printr-o participare activă şi directă, tuturor formaţiilor orchestrale şi de muzică de cameră care s-au înfiripat în ţara noastră, la o epocă în care oficialitatea privea cu nepăsare ridicarea către artă şi cultură a oamenilor muncii. Astfel îl vedem alături chiar de cei mai modeşti instrumentişti, ajutîndu-i, îndrumîndu-i, dînd exemplu îndeosebi cu fapta, cu munca sa artistică creatoare. Pe podiul sălilor de concert, George Enescu se retrăgea, în asemenea împrejurări, în ovaţiile ascultătorilor, pentru a lăsa să fie apreciaţi şi ceilalţi participanţi, dorind din tot sufletul ca tineretul să se bucure de succes, de sărbătoarea la care luase parte. Şi stăruie, fără îndoială, în amintirea tuturora, dragostea cu care marele artist îl ridica pe tînărul său acompaniator Nicolae Caravia la sfîrşitul concertelor date cu decenii în urmă la Ateneu, indicîndu-l pe el aplauzelor entuziaste ale publicului.

Toate acestea Enescu le făcea cu sinceritate şi convingere, cucerind dragostea nesfîrşită a celor veniţi să se împărtăşească din arta sa minunată.

George Enescu avea o sensibilitate extrem de ascuţită şi sufletul său era deschis pentru toţi cei aflaţi în suferinţă. Vizita pe care a făcut-o odinioară lui Luchian aflat pe patul de sufe-

rință, vizitele sale printre răniții războiului, cărora prin muzică încerca să le aline durerile, sînt manifestările unei rare distincții sufletești.

Și tot el, însuflețit de un înalt sentiment patriotic, a concertat în timpul primului război mondial, cînd se afla la Iași, pentru răniți și soldați, adunînd un important fond de ajutor. In timpul războiului antihitlerist a dat de asemenea concerte pentru ajutorarea soldaților noștri care luptau alături de ostașii sovietici pe frontul de vest și este cunoscută, de asemenea, mărinimia cu care a concertat pentru a putea veni în ajutorul scumpilor săi moldoveni, atît de încercați de cumplita secetă a anului 1946.

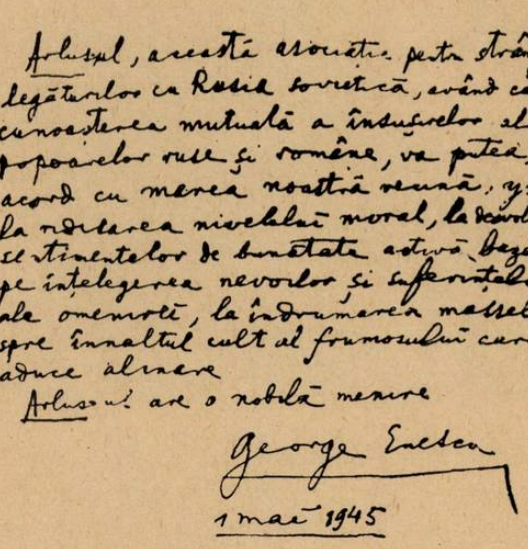
Amintim de asemenea că Enescu este cel care a inițiat premiul de compoziție ce-i poartă numele, dînd o seamă de concerte pentru constituirea fondului bănesc necesar — premiu care a avut un mare rol în dezvoltarea creației muzicale culte cu caracter național.

George Enescu a avut cultul artei și al muncii. Pornit din modestul cătun al Livenilor cu imensele daruri ce îi fuseseră hărăzite de natură, el s-a ridicat pe cele mai înalte culmi ale artei și gloriei printr-o muncă îndîrjită pe care a dus-o fără preget pînă la sfîrșitul vieții. Una din devizele sale: *„Să te odihnești de muncă prin muncă"* a însemnat și va însemna un prețios îndreptar nu numai pentru cei ce se străduiesc în artă, ci în oricare alt domeniu de activitate. Aceste virtuți ce conturează profilul moral al lui George Enescu, patriotismul său luminat și dragostea sa fierbinte față de popor, explică într-o largă măsură chipul firesc prin care marele muzician a făcut una cu simțămintele generale, de caldă prietenie și recunoștință ale poporului nostru față de marele popor sovietic.

Spirit larg cuprinzător, avînd o înaltă viziune asupra artei și culturii, George Enescu s-a apropiat mai de mult cu o caldă simpatie de muzica lui Glinka, Musorgski, Ceaikovski, Borodin și Rimski-Korsakov, de muzica poporului rus, în care a găsit întotdeauna izvorul unor vii satisfacții. El i-a cunoscut personal pe Rimski-Korsakov, pe Rahmaninov și pe Prokofiev, iar în anii 1909 și 1917 a întreprins turnee de concerte la Petrograd și Moscova.

George Enescu s-a aflat în primele rînduri ale acelora care, acum mai bine de două decenii, au preconizat apropierea de Uniunea Sovietică și de cultura cea nouă din Patria Socialismului, iar după eliberarea Patriei noastre a fost cel dintîi care a semnat istoricul act al constituirii Asociației A.R.L.U.S.

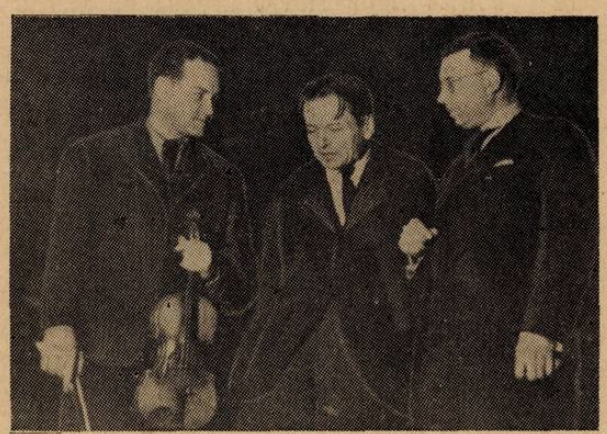
Iată ce gîndea George Enescu la 1 Mai 1945, despre aceasta:


Artistul, această asociație pentru strângerea legăturilor cu Rusia sovietică, având ca scop cunoașterea mutuală a însușirilor ale popoarelor rusă și română, va putea, de acord cu menirea noastră veșnică, ajuta la ridicarea nivelului moral, la dezvoltarea sentimentelor de bunătate activă, bazată pe înțelegerea nevoilor și suferințelor ale omenirii, la îndrumarea maselor spre înaltul cult al frumosului care aduce alinare.
Artistul are o nobilă menire
George Enescu
1 mai 1945

In calitatea sa de președinte ale secției muzicale A.R.L.U.S., marele muzician a desfășurat o înaltă și intensă acțiune de cunoaștere și răspîndire a muzicii ruse și sovietice, în cele mai largi rînduri ale ascultătorilor.

Au rămas viu întipărite, în mintea tuturor iubitorilor de muzică, concertele dirijate de maestrul Enescu cînd, după eliberarea patriei noastre, a prezentat lucrări ca Simfonia a IV-a de Ceaikovski, poemul „Tamara" de Balakirev și, în primă audiție, Simfonia a VII-a a Leningradului, de Dmitrii Șostakovici (martie 1945).

Solii artei sovietice care au început atunci a ne vizita țara au aflat lîngă maestrul Enescu satisfacții artistice neuitate, mărturisite în nenumărate ocazii și care au cimentat trainica prietenie dintre noi și poporul sovietic. Impresionat



George Enescu discutînd cu David Oistrah și Lev Oborin

George Enescu şi David Oistrah, cu prilejul unei repetiţii. Despre cunoscutul violonist sovietic, George Enescu a scris: „Violonistul Oistrah dispune de o tehnică uimitoare, însă se deosebeşte de alţi tehnicieni prin faptul că posedă un ton dulce şi cald, că frazarea sa este nobilă, denotînd o muzicalitate impecabilă".

puternic de arta maestrului Enescu, marele violonist sovietic David Oistrah a spus atunci: „George Enescu este un mare, un foarte mare artist, un uriaş al interpretării".

Cu ocazia aceleiaşi vizite, David Oistrah şi pianistul Lev Oborin i-au oferit maestrului Enescu partitura Concertului pentru vioară şi orchestră de Haciaturian. Atunci maestrul a citit, după obiceiul său, întreg concertul la pian, însoţind cu vocea sa partea de vioară. Cîteva zile de la această întîlnire memorabilă, maestrul cînta în public, pe de rost, într-o interpretare magistrală, Concertul de Haciaturian. Membrii cunoscutului Cvartet de coarde „Vuillaume" din Kiev, virtuozul violoncelist Daniil Şafran precum şi alţi artişti sovietici care l-au cunoscut atunci pe maestru, i-au preţuit cu dragoste arta şi au popularizat, întorcîndu-se în patrie, figura marelui muzician romîn. Acest fapt a contribuit mult la strîngerea relaţiilor de prietenie dintre noi şi Uniunea Sovietică. Daniil Şafran care a avut prilejul să-l cunoască pe maestru atît la Ateneul R.P.R. unde au cîntat împreună precum şi în cadrul neuitatelor şedinţe de muzică de cameră făcute la maestru acasă, — a scris următoarele rînduri, apărute, la acea vreme (aprilie 1946), în presa noastră:

„Părăsind Romînia trebuie să mărturisesc că cea mai mare impresie aici mi-a făcut-o maestrul Enescu. Intrevederile, muzica lui, muzica noastră în comun au fost în totul revelatoare. Enescu va fi — (Şafran se referea aci la apropiata plecare a maestrului în U.R.S.S.) — un ambasador al artei romîneşti şi mă bucur că oamenii de la noi vor putea să audă pe acest mare muzician".

Maestrul care număra atîţi prieteni la Moscova, s-a simţit în timpul acelei vizite într-adevăr ca acasă, iar concertele pe care le-a dat au avut un rol de seamă la adîncirea legăturilor de prietenie dintre poporul nostru şi poporul sovietic. Interpretarea magistrală pe care George Enescu a dat-o atunci Concertului de Haciaturian a lăsat o impresie neştearsă asupra autorului lucrării, care a făcut următoarele calde aprecieri despre arta şi munca marelui nostru maestru:

„Să studiezi un nou concert la venerabila dv vîrstă este într-adevăr o sarcină eroică. Concepţia dv este foarte originală şi convingătoare şi sînt sigur că mulţi dintre tinerii violonişti vă vor urma exemplul. E atît de multă poezie şi tot atît de mult avînt romantic! V-am ascultat ieri cu multă emoţie şi aş vrea ca urmare să compun o nouă lucrare pentru vioară şi orchestră".

Zilele petrecute la Moscova au rămas neşterse în amintirea tuturor celor care l-au cunoscut acolo pe George Enescu iar la întoarcerea sa din Uniunea Sovietică, maestrul a declarat cu prilejul recepţiei din 17 mai 1946, dată de Asociaţia A.R.L.U.S. în cinstea reîntoarcerii triumfale a preşedintelui secţiei ei de muzică:

„Mi s-a făcut o primire cum poate nici nu meritam... Am apreciat în mod deosebit disciplina orchestrei, dorinţa sa de a face tot ce i se indica, puterea ei de pătrundere şi sprijinul pe care mi l-a acordat în toate concertele.

Am fost deosebit de impresionat de cultul frumosului care se practică pe scară largă în U.R.S.S., în mod serios, bazat pe merite şi muncă. Cît priveşte „Vocs"-ul, el m-a compleşit

prin primirea făcută, punîndu-ne la dispoziție ceea ce nici măcar n-am visat".

George Enescu a împărtășit tuturor la întoarcerea sa, bucuria de a se fi aflat la Moscova între prietenii săi dragi ! Intr-o convorbire avută cu un redactor al ziarului „Grai Nou" el a declarat în această privință : *„Am avut o plăcere nespusă să reîntîlnesc la Moscova o seamă de colegi, care au avut amabilitatea să mă viziteze și la București. I-am revăzut pe Oistrah și Oborin, cu care de altfel am și făcut un recital, am revăzut pe atîția alții și mai ales am făcut cunoștințe noi cu prieteni vechi : l-am cunoscut pe Șostakovici cu care m-am împrietenit prin Simfonia a VII-a și prin sonata cîntată la mine acasă cu violoncelistul Șafran. L-am revăzut pe Prokofiev, întîlnit în urmă cu ani, în America. Am dat mîna cu Haciaturian al cărui concert de vioară l-am primît prin Oistrah și pe care l-am cîntat la Ateneu încă înaintea plecării mele la Moscova. Am mai avut prilejul, la o recepție dată de Asociația Compozitorilor Sovietici, să-l întîlnesc pe Miaskovski, pe Glier, pe Vlasov, pe compozitoarea Nina Makarova, soția lui Haciaturian și pe atîția alții, printre care și violonistul Sibor, pe care îl cunosc de 37 de ani, de pe vremea primei mele vizite la Moscova".*

Cu același prilej George Enescu și-a reamintit că „Rapsodia romînă" nu a întîlnit decît o slabă adeziune a publicului ce popula sălile de concert pe vremea țarilor. Era în 1909. De data aceasta însă, în anii puterii sovietice, Rapsodia a înregistrat un succes cum rar îi fusese dat să aibă : *„Am fost aplaudat* — relata maestrul Enescu — *cu atîta căldură, cu atîta dragoste, la concertele mele, încît am fost obligat, în ciuda oboselii și a vîrstei mele, să dau cîte două și trei bisuri. Dacă ar fi numai atît, și simt nevoia să-mi exprim gratitudinea și calda amintire ce o păstrez generosului public de la Moscova și colegilor mei, compozitorii și artiștii sovietici, precum și membrilor acelei minunate orchestre simfonice de stat din Moscova".*

Ce ar putea să se spună mai mult pentru simțămintele și gîndurile marelui muzician față de Marea Patrie a Socialismului ?

Ambasador glorios al poporului romîn, George Enescu a fost însuflețit de acele înalte sentimente care l-au făcut să se apropie cu dragoste de viața și năzuințele către bine, către adevăr și frumos ale tuturor oamenilor, să caute și să afle punțile de înțelegere între popoare pe calea artei, pe care a slujit-o cu fervoare, de pe pozițiile patriotului luminat și ale artistului-cetățean, pînă în ultimele clipe ale vieții sale.

Enescu a murit departe, cu gîndul către plaiurile țării sale scumpe, cu dorul, în atîtea rînduri exprimat, de a se întoarce cît mai grabnic în mijlocul poporului său drag. Dar dacă oameni haini, străini de năzuințele sale și ale poporului nostru, l-au împiedicat să-și împlinească această supremă dorință, avem datoria sacră să-l aducem în mijlocul nostru. Să odihnească marele bard al poporului la umbra codrului bătrîn și în susurul molcom al izvoarelor pe care le-a cîntat cu atîta măiestrie în muzica sa minunată. Pilda vieții și a artei sale va străluci mai luminoasă ca oricînd, călăuzind pașii și încălzind inimile tuturor celor însetați de adevăr, de frumos, de mai bine.

George Enescu în mijlocul membrilor cvartetului „Vuillaume" din Kiev. In stînga, compozitorul Mihail Andricu, maestru emerit al artei din R.P.R.
Fotografia datează din 1945, după concertul dat de cunoscutul cvartet de coarde la Ateneul R.P.R.

George Enescu violonist

de GEORGE ENACOVICI

In istoria muzicii universale, George Enescu reprezintă una din figurile cele mai complexe, mai luminoase și mai adînc umane.

Pentru noi, muzicienii romîni, George Enescu este maestrul nostru drag, care, într-o viață de muncă titanică, plin de elan, de caldă generozitate și noblețe sufletească, a ridicat muzica romînească pe culmile cele mai înalte, a dus cîntecul romînesc în toate colțurile lumii și a aprins flacăra vie a artei noastre muzicale.

Trebuie să mărturisesc că scriind aceste rînduri simt o vie emoție. E greu să scrii despre George Enescu ; cuvintele sînt prea sărace și nu pot exprima suficient tot golul pe care-l simțim acum cînd maestrul nostru ne-a părăsit departe de noi, de țara pe care a iubit-o, căreia i-a dedicat și ultimele lui cuvinte.

A vorbi despre violonistul George Enescu este aproape un lucru imposibil. Ca și cum ai încerca să explici unui orb ce e lumina. Pentru că vioara în mîna lui Enescu, era o revărsare caldă de lumini scînteietoare.

Cei care l-au ascultat pe George Enescu nu pot uita niciodată sonoritatea aceea plină de poezie și lirism, cu totul deosebită, de o calitate perfectă și un sunet specific. Era suficient să-l auzi fără să-l fi văzut sau fără să-l fi știut dinainte. Tonul viorii avea un ce personal, un vibrato cald și tușeul arcușului era de o finețe rar întîlnită. Maestrul anima instrumentul, imprima întregii ambianțe marea sa personalitate, te fascina și crea o atmosferă de mare înălțare artistică.

Jocul lui reda un colorit cald, nobil și expresiv, indiferent dacă ar fi cîntat la vioară sau la pian. Cu toate acestea, maestrul era, în execuția lucrărilor, de o conștiinciozitate demnă de marele său geniu. Nu numai în operele clasice, pe care le cunoștea în cele mai mici amănunte, dar chiar și în interpretarea lucrărilor de debut ale tinerilor compozitori, avea atîta respect, atîta modestie față de orice creație.

Tehnica violonistică a maestrului era de o perfecțiune excepțională. Din execuția degajată, lipsită de orice încordare, emana o superioară muzicalitate și putere de expresie.

In mîna lui vioara pierdea parcă conținutul spațial, devenind nu scopul ci mijlocul de a topi totul într-un fluviu luminos de sonorități înălțătoare. Digitația era spontană și adecvată piesei interpretate. Poseda acea tehnică înnăscută care te transpune într-o lume de sublimă frumusețe. Va rămîne neîntrecută interpretarea celor șase sonate de Bach pentru vioară solo, astfel încît ne va fi cu neputință să ne gîndim la aceste sonate fără să auzim în mintea noastră sonoritatea nemuritoare a viorii lui Enescu. Puritatea sa absolută de stil avea infinite gradații în dinamica interpretării, dispunînd de o cantitate fonică inepuizabilă și reușind prin trecerile de la pianissimo la fortissimo, să marcheze punctele culminante și să evidențieze esențialul creației muzicale.

Sînt de neuitat concertele de Bach, Mozart, Beethoven sau Brahms, cu care maestrul avea afinități puternice. Muzica franceză, pe care George Enescu a cunoscut-o profund atît de la maeștrii săi Marsick, Gédalge, Massenet și Fauré cît și în timpul ședерii la Paris, era interpretată de Enescu magistral. In special Concertul de Saint Saëns cu care a debutat la Colonne în 1900, Poema de Chausson și Sonata de Franck despre care criticii francezi în frunte cu Marcel Proust s-au exprimat în cuvinte entuziaste.

De altfel nu există concert sau sonată, piese

mici sau mari din întregul repertoriu al viorii, de la cele mai vechi la Concertul de Haciaturian, în care George Enescu să nu se fi dăruit generos, cu infinita sa sensibilitate.

Şi acest vast repertoriu rar întîlnit la marii virtuoşi ai viorii, era memorizat în întregime cu toate amănuntele de nuanţare şi tehnică.

Este într-adevăr surprinzătoare uşurinţa cu care maestrul memoriza orice piesă muzicală.

Imi amintesc, cu multă emoţie, de interpretarea în prima audiţie a Sonatei mele pentru pian premiată în anul 1915 cu premiul „George Enescu" pe care maestrul a interpretat-o în public după cîteva zile de studiu, pe dinafară. Nu mai spun că ascultînd sonata mea, aveam impresia unei revelaţii, într-atît ştia maestrul să descopere frumuseţi şi să răspîndească în jurul său încredere şi entuziasm.

Nenumărate pot fi exemplele de prodigioasa memorie a maestrului. Concertul de Haciaturian l-a memorizat în două zile, iar interpretarea acestui concert a stîrnit entuziasmul unanim atît al nostru, cît şi al publicului de la Moscova.

Maestrul Enescu se interioriza şi se identifica cu sensibilitatea compozitorului pe care-l cînta, realizînd acea unitate indisolubilă cu creatorul operei şi luînd parte activă la realizarea operei de artă de cea mai perfectă formă estetică.

Cînta de obicei cu ochii pe jumătate închişi, cu capul aplecat pe vioară, pe care o ridica puţin în sus în dreptul urechii. Intreaga figură căpăta impresia unei comunicări directe cu esenţa sublimă a artei. In vasta sa activitate a fost preocupat în mod constant de educaţia şi formarea atît a tinerilor muzicieni cît şi a marelui public.

Este unică în istoria violonisticii, organizarea acelor concerte istorice din 1916 cînd, într-o serie de 20 de concerte, a trecut în revistă aproape întreg repertoriul acestui instrument.

In 1919 continuă seria concertelor istorice cu 28 de şedinţe de sonate pentru vioară şi pian împreună cu Alfred Alessandrescu.

Muzica de cameră îi plăcea îndeosebi maestrului.

Sînt celebre în lumea întreagă formaţiile în care maestrul Enescu apărea cu virtuoşi ca Ysaye, Kreisler, Thibaud, Cortot, Casals, Oistrah, Menuhin, ş. a.

La noi în ţară a cîntat aproape cu toţi interpreţii noştri.

Concertele de muzică de cameră, organizate în cicluri, împreună cu pianişti ca: Dinu Lipatti, A. Alessandrescu, N. Caravia, C. Delavrancea, M. G. Ciomac, I. Filionescu, M. Andricu etc. au rămas vii în memoria publicului nostru muzical.

In formaţia de cvartet de coarde a interpretat întreaga serie de cvartete de Beethoven cu C. Bobescu, Al. Rădulescu şi Th. Lupu. Sub conducerea maestrului, ansamblul căpăta omogenitate în execuţie, imprimînd şi aci atmosfera şi stilul personalităţii sale.

Este interesant de subliniat că repetiţiile generale ale acestor concerte, care de fapt erau adevărate concerte, le-a făcut la Conservator, arătînd prin aceasta încă o dată, profunda lui dragoste şi solicitudine faţă de formarea tinerii generaţii de muzicieni.

Această grijă adevărat părintească a arătat-o în orice ocazie. A organizat nenumărate concerte de binefacere, concerte pentru construirea orgii din sala Ateneului, iar în anul 1912 a organizat seria de concerte cu care s-a strîns fondul destinat creării premiului naţional de compoziţie „George Enescu" datorită căruia s-au pus bazele şcolii romîneşti de compoziţie din acea vreme, reunind în jurul său pe cei mai valoroşi exponenţi ai muzicii noastre.

Imi amintesc de asemenea de şedinţele care se ţineau sub preşedinţia maestrului la Casa Şcoalelor pentru decernarea acestui premiu.

Maestrul se aşeza la pian şi cu o uşurinţă nemaipomenită reducea la prima citire partiturile de orchestră ale candidaţilor, nuanţînd cu măiestrie şi scoţînd în relief tot ce era valoros în lucrarea prezentată.

Pianul suna ca o orchestră, iar pe alocuri pentru o ilustrare mai bună, fluiera sau imita instrumentele din partitură.

Tot ce făcea, întreaga lui atitudine, în gesturi sau în vorbă, arăta pretutindeni şi cu oricine, aceeaşi blîndeţe, simplitate şi voie bună.

De la stînga la dreapta: George Enescu, Jacques Thibaud şi George Georgescu

Niciodată supărat, plictisit sau obosit, de o seninătate olimpică, avea darul de a crea în jurul lui buna dispoziție care ne prindea și pe noi și ne dădea aripi.

Ca pedagog de vioară, se oferea oriunde se ivea un talent, cu aceeași nobilă dezinteresare și generozitate pe care o arăta în orice activitate a sa. Printre elevii lui cei mai cunoscuți se află Iehudi Menuhin, iar în ultimul timp Cristian Férras.

Dintre violoniștii romîni s-a ocupat îndeosebi de Vasile Filip, pe care maestrul l-a descoperit la Iași în timpul refugiului și l-a ajutat să-și continue cu mult succes studiile în străinătate.

Indrumăriie sale aveau darul de a indica nota esențială a lipsurilor sau a calităților, erau adevărate cursuri de perfecționare și nu arareori maestrul lua el însuși vioara pentru a exemplifica frazarea naturală și justă.

In refugiul de la Iași din timpul războiului 1916—1919 a reunit pe toți muzicienii aflați în țară animînd viața culturală și artistică. Sînt memorabile acele zile triste și îngrijorătoare cînd Enescu împărțea peste tot prin spitale sau prin orașele pustiite ale Moldovei, îmbărbătare, curaj și încredere.

Inainte de război, am avut fericirea să fiu mai mult în apropierea maestrului, iar prețioasele lui sfaturi mi-au fost de un real folos în cursul carierei mele artistice.

Mă primea de obicei cu plăcere, la ore matinale; îl găseam totdeauna lucrînd, chiar dacă în ajun avusese concert.

Lucra incontinu, cu o putere de muncă supraomenească. Față de muncă avea un cult: „Să te odihnești de muncă prin muncă" — spunea dînsul.

Aceasta era profesiunea sa de credință și îndemnurile sale de neobosit muncitor, care considera munca nu ca o sforțare, ci „ca un liniștit izvor de fericire".

Așa îl găseam, aplecat peste partitura lui, scriind și corectînd, veșnic nemulțumit de sine și tinzînd mereu spre o cît mai mare perfecțiune.

Văzîndu-mă, mă întîmpina cu nesfîrșita lui voie bună: „Je suis un raseur de premier ordre", *) se scuza el și-mi arăta partitura plină de ștersături.

Muzica țîșnea din enorma lui personalitate și se revărsa în valuri abundente.

Marele Enescu rămîne imaginea concretizată a însăși noțiunii de muzică. Bunătatea și sublima lui seninătate erau la înălțimea geniului său.

---

*) joc de cuvinte intraductibil: cuvîntul „raseur" înseamnă deopotrivă „om care rade, care răzuește o hîrtie" și „pisălog" (n. n.).

Trei mari violoniști ai epocii noastre: Jacques Thibaud, George Enescu, Fritz Kreisler

Sonata a III-a pentru vioară şi pian de George Enescu

de TUDOR CIORTEA

Se poate susţine fără nici o exagerare că sonata aceasta reprezintă cea mai importantă lucrare de muzică de cameră de la noi şi una din cele mai valoroase compoziţii similare, cu conţinut popular, din literatura muzicală modernă. Originalitatea acestei lucrări constă în conţinutul emoţional deosebit de bogat, în noutatea stilului popular lăutăresc, în tehnica instrumentală avansată, în structura melodico-ritmică obţinută prin însăilarea şi dezvoltarea unor celule tematice de esenţă populară într-o corelaţie organică deosebit de expresivă, în procedeele armonice şi contrapunctice bazate pe un conduct modal firesc, dar mai presus de toate în dovada grăitoare a posibilităţii de adaptare a formelor clasice — uneori cu o contribuţie originală a compozitorului — la necesităţile de conţinut ale melosului popular.

Lăutarii au fost întotdeauna preţioşi vehiculatori ai muzicii populare. Maestrul nostru însuşi s-a exprimat adeseori în termeni elogioşi la adresa lor, atribuindu-le, pe lîngă geniul lor în interpretare, şi darul de a mînui forma rapsodică *„...în mod instinctiv, mult mai bine ca unii compozitori romîni, reduşi la ştiinţa armoniei"*. Evident, afirmaţia aceasta smulsă în grabă de un reporter gazetăresc pe vremuri cînd compoziţia romînească era abia într-un stadiu incipient, nu mai corespunde astăzi. Avem dovezi suficiente că ştiinţa armoniei a avansat la noi, apreciabil, pe latura unor adaptări ale ei la specificul cîntului popular.

Ne preocupă însă mai mult o altă afirmaţie făcută de George Enescu cu aceeaşi ocazie şi anume că: *„forma muzicală ce se potriveşte muzicii romîneşti este cea rapsodică. Liszt ne poate servi ca pildă..."* Iată nodul gordian al problemei simfonice la noi. Intreaga şcoală romînească de azi se străduieşte din răsputeri să spargă cercul acesta închis al formei rapsodice — treaptă necesară pe linia evoluţiei — şi să dovedească că intonaţia populară este în măsură să fie purtătoarea unor idei muzicale de larg suflu, care stă la baza marilor forme simfonice.

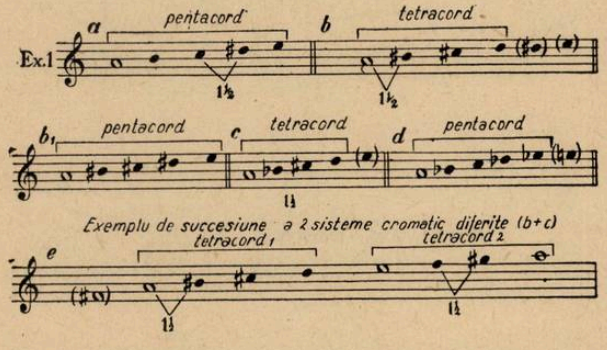
Cel mai bun răspuns la această problemă îl dă însăşi Sonata a III-a pentru vioară şi pian de George Enescu. Scrisă „în caracter popular romînesc" cu vădite influenţe de muzică lăutărească (scări cromatice, bogăţia melismatică, aspecte tehnice de taraf, etc.), această sonată are meritul, precum am mai scris şi cu altă ocazie, de a ridica specificul popular la rangul unui limbaj muzical universal, durînd din materia primă a viersului cizelat pe esenţe, monumentalitatea unui stil nou.

Analiza care urmează nu are pretenţia de a fi exhaustivă.

Cunoaşterea şi însuşirea de către compozitori a mijloacelor de expresie folosite de George Enescu, contribuie la dezvoltarea unui limbaj muzical evoluat, la perfecţionarea formei naţionale puse în serviciul unui conţinut complex de idei şi sentimente. Sînt atîtea lucruri noi, nespuse niciodată la un nivel artistic atît de ridicat, încît numai un studiu amplu, divizat pe probleme, ar putea scoate în relief întreaga bogăţie de invenţiune creatoare care îi stă la bază. Este o mîngîiere ce ne-a rămas după pierderea marelui maestru că sonata aceasta, ca şi întreaga operă creatoare a lui George Enescu, va constitui, vreme îndelungată, hrana spirituală a tinerei şcoli romîneşti de compozitori, esteticieni, muzicologi, folclorişti, pedagogi şi interpreţi.

REMARCI PRELIMINARII

Sonata este scrisă într-o gamă populară (mod de la) cromatizată. Alterarea suitoare sau coborîtoare a treptelor se face în cadrul unor tetra sau pentacorduri succesive. Iată tipurile de scări cromatice, utilizate în această sonată (reduse la finala comună de la):



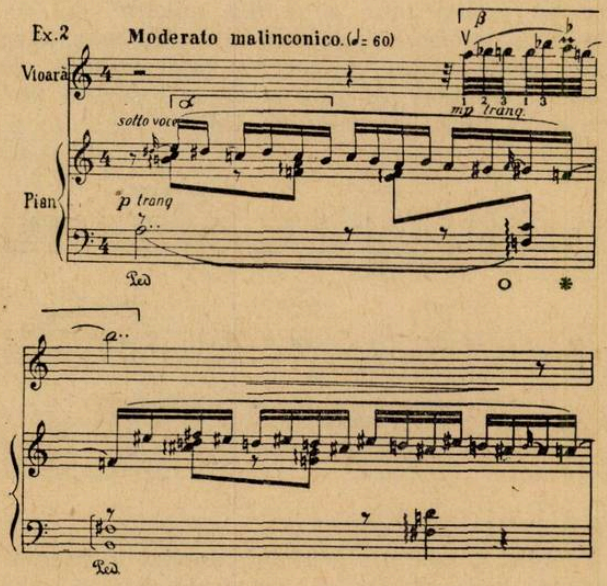
Venite la noi, fie prin intermediul mehterhanelelor turceşti, fie pe calea muzicii psaltice (glas II şi VI, apoi ftoralele cromatice şi enarmonice), aceste influenţe orientale au o vădită înrudire cu modurile cromatice indiene (raga) şi perso-arabe (makam).

Şi nu este de mirare că maestrul utilizează în această partitură, ca şi în altele (de ex. Oedip), o notaţie specială pentru $^1/_4$ de ton şi $^3/_4$ de ton, infinitesimale sonore pe care le practică în anumite momente de inflexiuni şi portamente specific lăutăreşti. Asemenea procedee le găsim aplicate în scările enarmonice ale grecilor antici dar şi astăzi în scările perso-arabe care folosesc diferenţieri de sunete

de la 1/4 pînă la 1/6 din ton. Este vorba aici de o sensibilitate auriculară deosebit de rafinată, specifică popoarelor din Orient, care au influențat, în parte, și muzica noastră populară, în majoritate diatonică, — sensibilitate care ține, în același timp, de structura interioară a acelor popoare și nu are nimic de-a face cu sistemele arbitrare și rigide de dodecafonie, preconizate de un Schönberg și puse în practică de un Aloïs Haba sau Anton Webern. Contactul lui George Enescu cu muzica lăutărească nu a venit pe calea unor speculații teoretice, ci a fost direct prin nemijlocita lui putere de a capta conținutul viu al unor practici instrumentale populare și de a-l fixa în formulări de un înalt nivel artistic. Va fi fost arcușul dibaci al lui Nicolae Chioru sau acel nai ditirambic pe care l-a auzit, la frageda vîrstă de numai 3 ani, într-un taraf de lăutari la o stațiune balneară aproape de Liveni, care vor fi pecetluit definitiv impresiile copilăriei sale, turnate în tiparele viitoarelor sale rapsodii, suite sătești, Impresiilor din copilărie precum și a sonatei acesteia pentru vioară.

Meritul lui George Enescu stă însă mai ales în modul de a armoniza aceste scări cromatice, folosind în cadrul tetracordurilor înlănțuite, anumite sensibile ca mijloace firești de inflexiune melodică spre noi centre tonale. Iată un exemplu, chiar din pagina întîia a partiturii (primele două măsuri) :

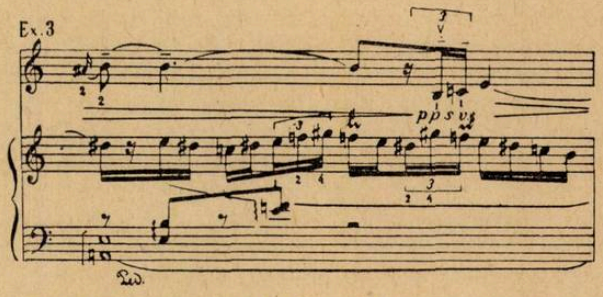
Ex.2



După ce pianul desfășoară două tetracorduri cromatice descendente peste tonica *la,* vioara utilizînd o figură melismatică pe ambitusul unei cvarte ascendente, introduce o sensibilă coborîtoare (re b) pentru a schimba mersul tonal, printr-o cadență hipo-frigică, spre treapta II-a *si,* armonia trecînd, în prealabil, prin treapta VI-a (fa), devenită astfel sensibilă pentru cvinta (fa diez) noului ton. Utilizarea acestui procedeu de alunecare a centrului tonal, mai ales pe trepte subdominantice, constituie una dintre caracteristicile de bază ale tehnicii de armonizare pe cuprinsul întregii sonate.

O altă caracteristică este *starea de plutire,* de indecizie tonală pe care o creează autorul prin suprapunerea a două acorduri tonice în relație de cvintă (la-mi ; mi-si), ținută în cumpănă printr-o sensibilă comună (re diez, sensibila tetracordului cromatizat cu baza în *la,* este în același timp sensibila naturală a modului de *mi*). (pag. 1 măsura 4).

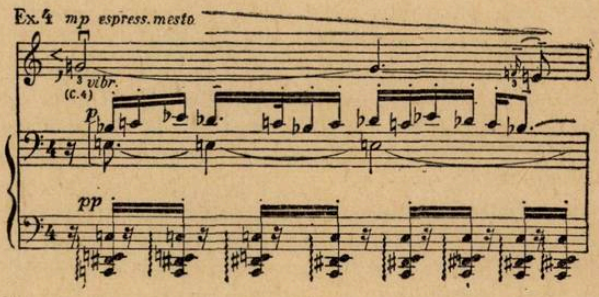
Ex.3



Acest efect de dublă pedală, pe un fel de *bitonism,* constituie o fericită însușire a practicii instrumentale populare pe care o găsim de exemplu în emisia notei burdonale la cimpoi sau în atacarea corzii libere colaterale la vioară sau cobză.

Alteori avem cazuri de adevărat *bitonalism.* (pag. 11, ultima măsură).

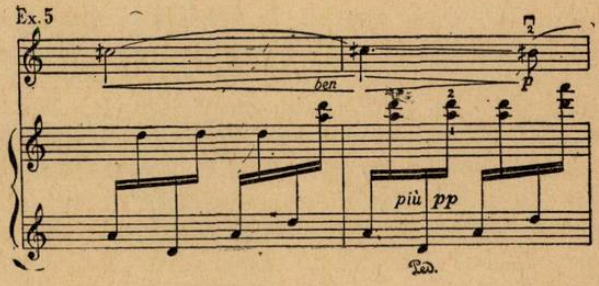
Ex.4 *mp espress. mesto*



Suprapunerea modului de *mi* cu cvinta micșorată peste modul de *la* cu cvarta mărită, nu este aici cu nimic factice, întrucît varietatea cromatică a tetracordurilor folosite (la-si-do-re diez; si b-do-re b-mi b) permite această ambiguitate tonală, atunci cînd se percepe clar baza acordică adevărată (în speță la-do-mi).

Demne de relevat sînt și *isonurile,* ținute la vioară în chip de anacruză prelungită pe intervale puternic disonante (septima mică și sexta mare urcate cu un sfert de ton) care sporesc tensiunea pînă la alunecarea lor spre notele acordice. (pag. 29, ultimele 4 măsuri și pag. 30 primele 3 măsuri).

Ex.5



Toate aceste procedee armonice, departe de

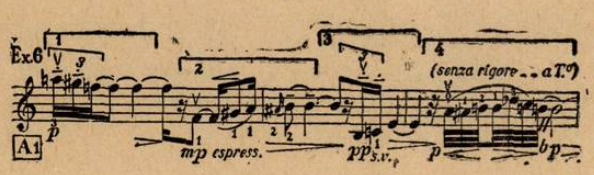
efectele moderne ale unei fantezii iritate, se înscriu pe linia sănătoasă de revendicare și lărgire a unei practici lăutărești de taraf.

In ce privește structura melodico-ritmică, atît de variată în aspectul ei, precum și formele celor trei părți ale sonatei, acestea se vor arăta, detailat, în cursul analizei ce urmează. Pentru a ușura confruntarea cu partitura ne vom referi, deseori, în afară de numărul paginilor și al măsurilor și la numărul sectoarelor interioare de evidență.

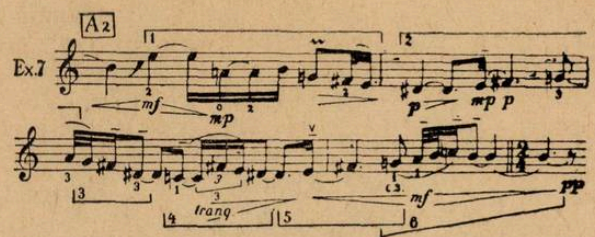
PARTEA I-a

Indoiala pe care o manifestă unii asupra formei de sonată a acestei prime părți, devenită tradițională, este credem explicabilă, în parte, datorită stilului ei rapsodic care se menține de-a lungul întregii sonate. Văzută însă în lumina unei analize mai stricte, forma ei de sonată se rotunjește clară, precisă, fără secționări rigide ci, clădindu-se treptat dintr-o creștere interioară. Se poate vorbi mai degrabă — și acesta este marele merit al lui George Enescu — despre o adaptare a formei de sonată la conținutul viu al unui nou limbaj muzical, păstrînd coordonatele construcției, dar nesacrificînd nimic din ceea ce constituie caracterul, stilul acestui limbaj de esență populară.

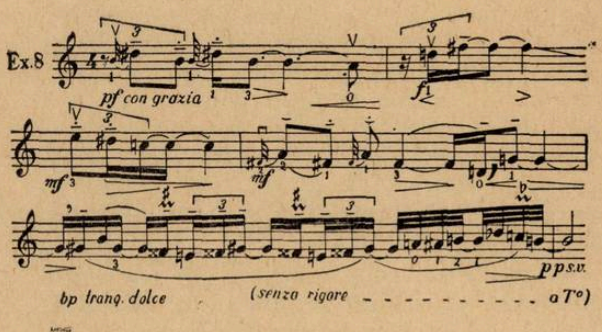
Introducerea o face pianul pe un fir băsmuit (α), înșirat pe un lanț de tetracorduri coborîtoare peste care alunecă, ca un hăulit de departe, o figură melismatică la vioară (β), arcuită pe un tetracord suitor (ex. 2). Aceste două elemente cuprind în sine celulele motivice ale temei principale (A) precum și celulele ciclice ale întregii sonate. Tema este construită simetric dintr-o perioadă complexă de trei fraze, fiecare de cîte patru măsuri, sfîrșind la pian, în ton, pe firul băsmuit al introducerii. Prima frază a temei (A_1) arată o ingenioasă înmănunchiere a patru celule motivice corespunzătoare a patru momente psihologice diferite. (pag. 1 măsura 3—5).



Astfel: celula primă (derivată din tetracordul 1 al firului băsmuit) este momentul inițial de afirmare; celula a doua (obținută prin inversarea și varierea ritmică a aceluiași tetracord 1) constituie momentul central de încordare interioară; celula a treia este o îngînare prescurtată a celulei a doua și în același timp o corelație prin antiteză (inversiune) față de prima celulă; în sfîrșit, celula a patra (figura melismatică din introducere), așezată pe acordul dominantei, corespunde momentului de suspensiune, de răgaz pentru o nouă pornire spre fraza doua a temei (A_2). (pag. 2 măsura 1—5).



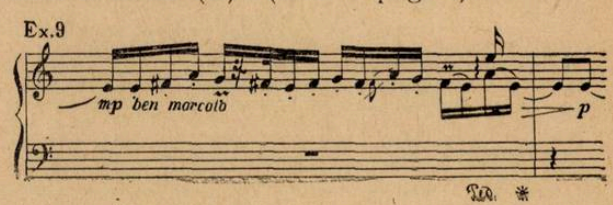
Aceasta, a doua frază, cuprinde șase celule tematice care, prin eliminarea dubletelor, se reduc tot la patru; prima reprezentînd elementul tematic nou, de fuziune, de legătură între cele două fraze, a doua, potențînd elementul de tensiune, prin lărgirea și varierea ritmică a celulei 2 din A_1, iar celelalte celule, împrumutate tot din prima frază, avînd rostul de a încheia, în mod organic, această primă parte a temei principale, spusă cu duioșenia (malinconico) și sfiala țăranului nostru, nevolnic să-și dezvăluiască dintr-o dată aleanul inimii (pag. doua, măsura 6—8) Fraza a treia:



constituie un fel de epilog al întregii teme, aducînd o intenție de voioșie prin terța săltată „con grazia", împinsă apoi pînă la acel accent de dîrzenie în forte pe sexta dorică, după care totul se liniștește pe aceeași figură melismatică, la vioară, pe același fir băsmuit, la pian, ca la început. Sectorul doi (pag. 3) aduce o reluare a întregului complex tematic A, deplasat, de astă dată, spre dominanta minoră și terminînd cu epilogul la omonimă (la major) cu o cadență cromatică pe *do* major.

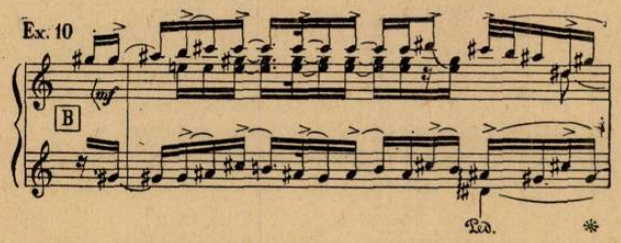
Rareori s-a scris în literatura noastră muzicală o expunere tematică atît de clară și de ordonată, alcătuită dintr-un mozaic de motive dozate cu migala ce ne amintește de simetria figurilor stilizate presărate pe o scoarță oltenească. Nimic nu se spune pe deasupra, nici o notă nu poate lipsi din fuiorul acestei depănări muzicale.

Puntea spre grupul tematic secund pornește tot pe șaisprezecimile firului băsmuit, dar de astă dată pe ritmul mai jucăuș, anticipat, al temei secunde (B). (sect. 4 pag. 4).



O secvență a acesteia din urmă pregătește anacruza spre tonul temei secunde (sol diez minor), prevestind printr-o figură nouă în sopranul pianului, aspectul temei viitoare (B). (sect. 5 pag. 5).

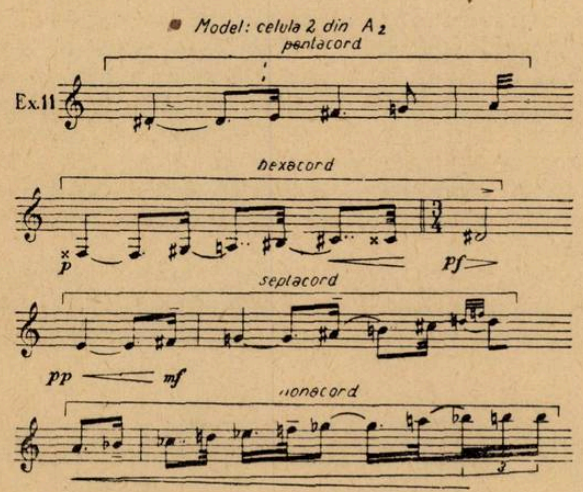
Ex. 10



Contrastul tematic este asigurat prin climatul tonal îndepărtat (mediana minoră a dominantei), dar mai ales printr-o ritmică trepidantă ce se învolbură prin salturi de octave pînă la acel fortissimo vibrat pe un sol diez victorios al subdominantei majore (do diez). O reluare, variată ritmic, a aceleiași teme, răspicată în „forte piangendo" pe tonul subdominantei minore, ne apropie de atmosfera mai dramatică a primei teme. Acest joc tonal, minoro-major, de un clar-obscur rembrandtian este, de altfel, specific cîntului popular, cu trecerile sale bruște de la voioșie la alean. O scurtă concluzie (sect. 7) cu elemente, la vioară, din epilogul temei întîi și pe firul de poveste al pianului, încheie pe glas potolit *expoziția* primei părți.

Dezvoltarea este centrată pe elementul de tensiune al celulei secunde și, în parte, pe ultima celulă din tema principală (A_2). Trebuie să admirăm iscusința lui George Enescu de a evita orice aspect de tehnicitate searbădă și de a lăsa ca dezvoltarea să crească firesc, liber, prin transformarea la cald a celulei tematice, ca o magmă supusă la mare tensiune. In felul acesta, stilul rămîne neștirbit și la același înalt nivel, de-a lungul sonatei. Iată cîteva exemple de transformări tematice prin lărgire și variere ritmică. (sect. 8—12, pag. 6—9).

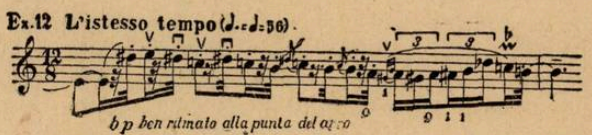
Ex. 11



Potențarea celulei tematice de la tetracordul ei inițial la nonacordul lărgit, arată ce arc de viteaz se întinde în această încleștare tematică, întețită de un canon la octavă și dusă apoi pe firul mai subțirel al celulei 6 din A_2 într-un iureș de crescendo, pînă la acel gong în fff, de final de luptă, după care totul se destinde pe o pedală de dominantă pentru întoarcerea la tonul inițial al *reprizei.*

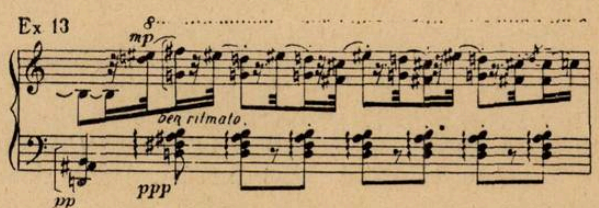
Mijloacele clasice de dinamizare a reprizei prin varierea ritmică și ornamentală a tematicii și prin amplificarea volumului sonor al acompaniamentului, sînt folosite din plin și de George Enescu, dar nu ca simplă extensiune cantitativă, ci printr-o adaptare ingenioasă a mijloacelor de virtuozitate legate mereu de substanța cîntecului popular. Astfel, firul băsmuit, început de astă dată la vioară, este săltat într-un ritm binar compus ($^{12}/_{8}$), în mișcarea unei hore bătrînești: (sect. 12, pag. 9)

Ex. 12 L'istesso tempo (♩.=♩.=50).



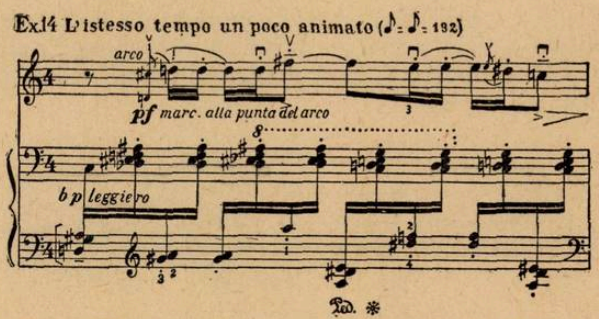
Acompaniamentul, la rîndul lui, amplificat acordic printr-un mers de cvinte paralele, este susținut pe arpegii disonante ca un zdrăngănit de cobză: (pag. 10, măsura 1)

Ex 13



Chiar și epilogul temei principale, acompaniat pe figuri de țambal, împrumută — prin varierea lui pe note repetate — ceva din ritmul parlando al cîntecului lung: (pag. 11, măsura 2)

Ex14 L'istesso tempo un poco animato (♩.=♩.=132)



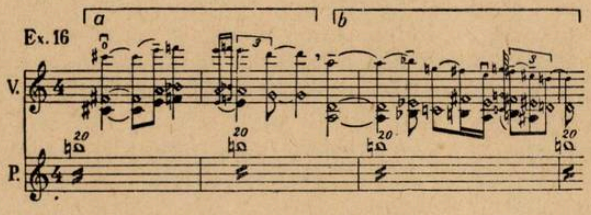
Puntea, începută tot pe planul tonal din expoziție, se stabilește de astă dată pe o pedală de *la* cu cvarta mărită, făcînd un joc abil de clar-obscur minoro-major, ca spre sfîrșitul ei să permită, prin portița unei septime micșorate la vioară, intrarea temei secunde (B) în tonul inițial (la minor), variată ritmic pe valori mai largi și cu un ambitus scăzut modal la cvinta micșorată: (sect. 15, pag. 12).

Ex. 15 (♩.=♩=63)

După un joc linguşitor (lusingando) cu motivul final al temei (sect. 16, pag. 13) pînă la răsfirarea lui pe o semicadenţă de dominantă, revine motivul punţii care face tranziţie spre *coda* (sect. 17, pag. 13) reamintind în luciul apelor potolite, răzleţe fîrînturi tematice pe aceeaşi plutire tonală ca la început.

PARTEA II-a

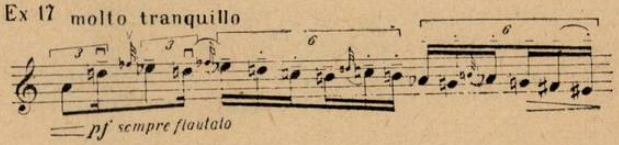
Dacă prima parte, în formă de sonată, are caracterul unei balade, străbătută pe alocuri de accente dramatice, cu totul alta este atmosfera părţii secunde, acel cîntec lung doinit pe un „Andante sostenuto e misterioso". O pedală bătută încet pe *si,* ca un ţiuit prelung de greier, ne situează direct în cadrul plaiului românesc. Şi ce lumină stranie creează acea continuă pendulare între modul doric şi hipofrigic, cu alunecarea plagală a tonicii de pe *re* pe *si,* ca-n psalticul proto-varis. Tema puternic irizată de secunda şi cvarta mărită, străbate ţintuită pe armonice, ca un fluierat ciobănesc peste creste de codri. Primul motiv are o vădită înrudire cu formula melismatică din introducerea primei părţi, dar mai ales cu aspectul ei mai concentrat din celula ultimă a frazei secunde (A_2) (pag 15, măsura 5—8).



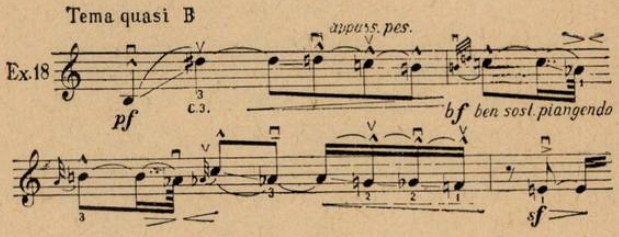
Tema, în întregimea ei, cuprinde două perioade, despărţite prin două măsuri tălăngite în cvintale pe o pedală de re. Şi aici, ca şi la tema principală a primei părţi, simetria de organizare a frazelor, precum şi plasarea motivelor în cadrul acestora, două cîte două, ca o pereche de mărgeane, arată mînă de mare meşter. Iată schema :

Perioada I				Perioada II	
Fraze	1	2	Două măsuri	1	2
motive	a a	b br_1	de legătură	c+a	br_2 br_3
Pedala pe *si*...			alunecare pe *re*	Cadenţă hipofrigică spre si minor	

Tema se încheie cu un episod descriptiv (sectorul 20) similar cu cel din „Oedip", actul II, tabloul 2. Şi aici, pe aceeaşi pedală de *si* porneşte un lung pasaj cromatic ce se învolbură în văzduh ca o iscare de furtună cînd ciobanul nostru îşi mută oile bîrsane pe altă culme. Apoi, totul se potoleşte pe o cvartă mărită, zbîrnîind a cimpoi. Ceea ce urmează constituie o largă dezvoltare tematică. Mai întîi, tema este reluată, printr-o frumoasă trecere enarmonică, pe tonalitatea napolitană a subdominantei (la b major) (sect. 21), apoi dezvoltată prin varierea şi lărgirea motivului (a), amplificat cu elemente din firul băsmuit al introducerii. (sect. 22, pag. 18, măs. 3)

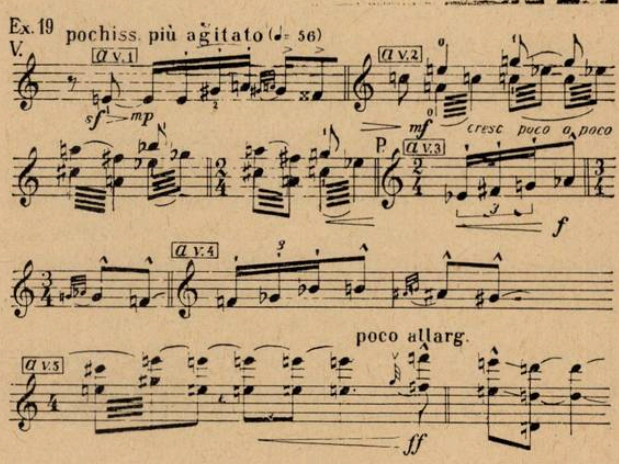


In sectorul 24, apare un nou episod care prin caracterul său de figuraţie păsărească aduce a „Concert în luncă". Prin mersul ei tonal, întreagă această parte constituie o vastă anacruză pe un punct de orgă pe dominantă (la) cu o cadenţă specific populară spre tonalitatea treptei II (si major) în care auzim o temă, aparent cu totul nouă „quasi B", în realitate fiind o variere liberă a motivului b, din tema principală : (sect. 25, pag. 20)



Arcuită pe o decimă ca un gest de mirare, ea coboară apoi, treptat, prin fa minorul unor ezitări ce se topesc într-o alunecare frigică spre mi. Asemenea frumuseţi de mirare nu le întîlnim decît la copii şi la oamenii de geniu cînd îşi lasă în voie zborul fanteziei.

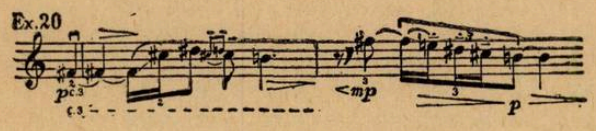
Dezvoltarea continuă în sectorul 26, pag. 20, printr-un stretto canonic al elementului *a* din temă, condus liber, prin noi şi noi varieri şi lărgiri tematice (a_{v1}—a_{v4}). (pag. 20—21)



pînă la intonarea lui finală pe un suflu lărgit ca o culme ce se contopeşte cu însuşi începutul reprizei (sect. 27 cu o măsură înainte). Intreaga temă A este reluată într-un ff strunit în octave la unison cu pianul, apoi în acalmie, tot pe tonul treptei VI (si) ca la început.

Curba aceasta pe care o face o temă, inițial tipic pastorală, trecînd prin focul dezvoltării pînă la acel trîmbițat eroic pe culmea reprizei, arată întreaga dimensiune a concepției enesciene în muzica românească.

Ceea ce urmează constituie o vastă sinteză a întregii acestei secunde părți (sect. 29). Mai întîi apare, pe si majorul luminos și pe elemente tematice derivate din celula *a*, o frază de concluzie șoptită „con intimissimo sentimento". (pag. 24, ultimul sistem)

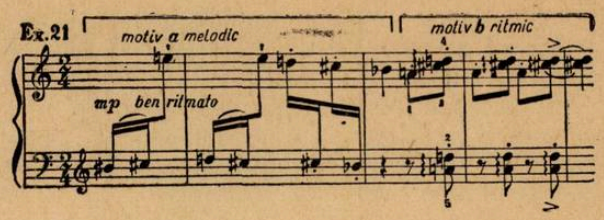


Sînt readuse apoi, rînd pe rînd, elemente răzlețe din tema principală (a și b) transfigurate în lumina subdominantei (pag. 25, măs. 2-3). Reapare și tema „quasi" B, întoarsă spre sfîrșitul ei spre făgașul tonului de bază (re), pe al cărui fundal mai auzim o dată fraza de concluzie. Sectorul 31 încheie acest final, reamintind încă o dată motivul *a*, apoi motivul *b* și sfîrșind pe o prelungă cadență frigică, într-un ultim ecou, pe notele lărgite ale terței cromatice coborîtoare (fa diez — fa becar — re), de astă dată pe acorduri simple, statuare, ca niște stînci înmărmurite în apus de soare.

Forma părții a doua, astfel cum se desprinde din analiza noastră, pare a fi o vastă frescă avînd la bază o singură imagine, aceea a plaiului nostru, văzut din perspectiva baciului, cu semnalele păcurărești de chemare sau răsfirare la oi, cu îngemănarea armonioasă a flautatelor oftări, cu cristalinul glas al păsărelelor măiestre, cu tălăngile cornutelor blînde ca zarea pe care o adulmecă, dar pe deasupra, cu liniștea serii ce se lasă grea ca umbrele vinetii peste adîncul văgăunii. Este o viziune a codrului eminescian căruia lumea sonoră a lui George Enescu îi dă accente și rezonanțe noi. Din simplu „cîntec lung", el toarnă o formă amplă ce se țese firească și liberă, ca potecile poienei, cu o concluzie în care elemente vechi apar transfigurate într-o viziune organică. Numai adîncimea lui George Enescu a izbutit să ne dea acest exemplu de cîntec dezvoltat pînă aproape de marginea complexei forme de sonată. Este încă o dovadă a imenselor posibilități de prelucrare artistică pe care le oferă cîntecul popular, în mîinile unui mare maestru.

PARTEA III-a

Finalul este un Rondo construit pe un refren care amintește, prin factura sa ritmică, de jocurile ursărești din nordul Moldovei, (pag. 27 primele 4 măsuri la pian).



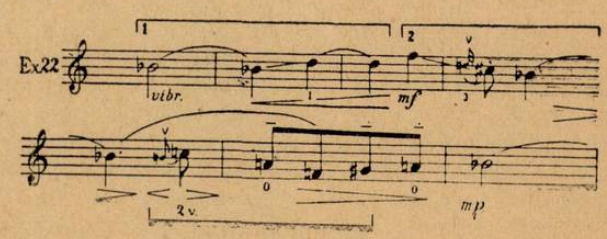
Totuși acest refren nu pare a fi un citat folcloric, ci, mai degrabă, o prelucrare ritmică a tetracordului din formula băsmuită de la începutul sonatei (aici altfel cromatizat: mi — re — do diez — si b). Chiar și prima celulă o regăsim, aproape identic în cuprinsul temei A_1 din partea întîi.

Construit simetric, el cuprinde două motive: unul melodic (a^m) și altul pur ritmic, de țiitură de acompaniament (b^r). Deosebit de ingenioasă este distribuția metrică a accentelor, pe subdiviziuni de timpi, prin încadrarea accentului tonic din măsura a 3-a, între un sub-accent inițial, pe contratimp și o sincopă îmbrîncită la sfîrșitul acestui grup de 4 măsuri. Tot atît de ingenioasă este și structura întregii fraze de 16 măsuri, distribuite, pe cele două motive, astfel:

$$\underset{4}{(2a^m+2b^r)}+\underset{4}{(2a^m+2b^r)}+\underset{2}{(1a^m+1b^r)}+\underset{6}{(4a^m+2b^r)}$$

Se observă fenomenul, obișnuit în muzica populară, de reducțiune treptată a motivelor, cu o bruscă amplificare a lor spre sfîrșitul frazei. Grupul metric $4a^m$ nu este decît o cadență prelungită, în stilul firului băsmuit din introducerea sonatei. Vioara preia apoi refrenul (scurtat cu cele două măsuri ritmice finale), deplasînd formulele ritmice pe latura subdominantică (fa) și terminînd printr-o cadență frigică pe re.

Sectorul 33 constituie o subdiviziune interioară (a) utilizînd un material tematic derivat din refren, în jurul tonalității paralele (fa major). Pianul readuce apoi refrenul prescurtat (sect. 34), dar îmbogățit la vioară cu un contrapunct nou, care pare să fi servit compozitorului la făurirea următoarei teme a primului cuplet (B). Acesta, adus printr-o tranziție bruscă pe tonalitatea napolitană si bemol, are aspectul unui cîntec de joc ținut în tempo giusto, pe un acompaniament jucăuș la pian ce amintește de neastîmpărul ritmic al refrenului. Este o melodie de tip secvențat, constituită din avîntul unei terțe suitoare și o celulă acordică de cvinte coborîtoare (fa-re-do diez — si bemol), reluată, mai pe grăbite, cu o cvartă mai jos (do-la-fa). (sect. 35, pag. 29)

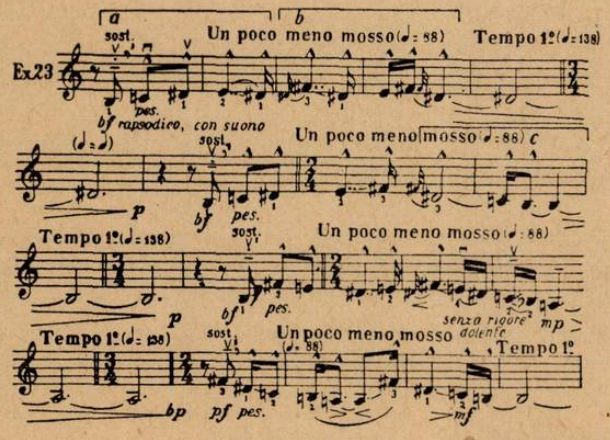


Un frumos lanț de cadențe plagale (fa-do-sol minor — re minor) ne conduce spre tonul subdominantei (re) peste a cărei pedală, bătută a țambal, răsună, la vioară, un ison lăutăresc, adus strîmb pe septima urcată ca un 1/4 de ton — prelungă anacruză ce încheie cu o ultimă amintire a celulei tematice.

Sectorul 37 reprezintă o subdiviziune (b_1) a cupletului, alcătuită cu fragmente din tema lui, săltate pe un plan tonal frămîntat: do major cromatic, sol major cromatic, la major (sect. 38) — pe care întîlnim și o aluzie la tema refrenului și o întoarcere prin sol major, spre tonul inițial (sect. 39).

Refrenul se reia de astă dată, prescurtat și divizat într-un dialog al instrumentelor. Pe devierea tonală a temei înspre fa diez major, auzim, sudată, celula b din cuplet, ceea ce arată suficient că această repriză (ca și repriza din Andante) constituie o adevărată sinteză a materialului tematic expus anterior.

O simplă cădere pe cvintele inferioare (fa diez-si; si-mi) pregătește terenul pentru trecerea spre tonul cupletului II (C) al sectorului 40. Pregătirea se face și tematic, prin anticiparea primelor note din cuplet (si-do becar — re diez-mi) pe valori mai scurte, înainte de așezarea pedalei pe mi. Apoi, o scurtă respirație dă prilej viorii să urnească singură, din adîncul corzii de sol, acea melopee cu ton de baladă (rapsodico) a cupletului II, întretăiată de răzlețe amintiri de joc ale pianului. Este încă un model de construcție tematică, bazată pe intonații populare și organizată pe un mozaic de celule motivice de perfecțiunea unei arii de Bach. (sect. 40).



O simplă comparare a acestui cuplet cu tema principală a primei părți ne arată înrudirea unor celule motivice.

Astfel celula „a" din cuplet nu este decît inversarea notelor din primul tetracord al firului băsmuit; celula „b" din cuplet este asemănătoare cu celula 3 și 4 din tema A_2, iar sfîrșitul celulei concluzive din cuplet este identic cu sfîrșitul ultimei celule din A_2.

Plasarea în partea mediană a Rondo-ului a unor elemente tematice din prima parte, dar cu altă rînduială și într-un alt climat tonal, sporește aspectul ciclic al sonatei, dîndu-i o unitate organică de monolit. Această unitate este întreținută și printr-o serie de variațiuni ce se aduc pe tema cupletului.

Prima variațiune începe cu sectorul 41, la pian, prin amplificarea ornamentală a primelor trei note din temă (si-do-re diez) și prin pasaje cromatice introduse prin conductul tematic în octave. Vioara marchează în schimb, notele esențiale cu îngînări ciupite sau zbîrnîite cu arcușul. Cu sectorul 42 începe variațiunea II-a, la vioară, pe trei corzi în pizzicato și pe un mers paralel de cvarte și cvinte ce ne dă o impresie de vechi stil contrapunctic organal.

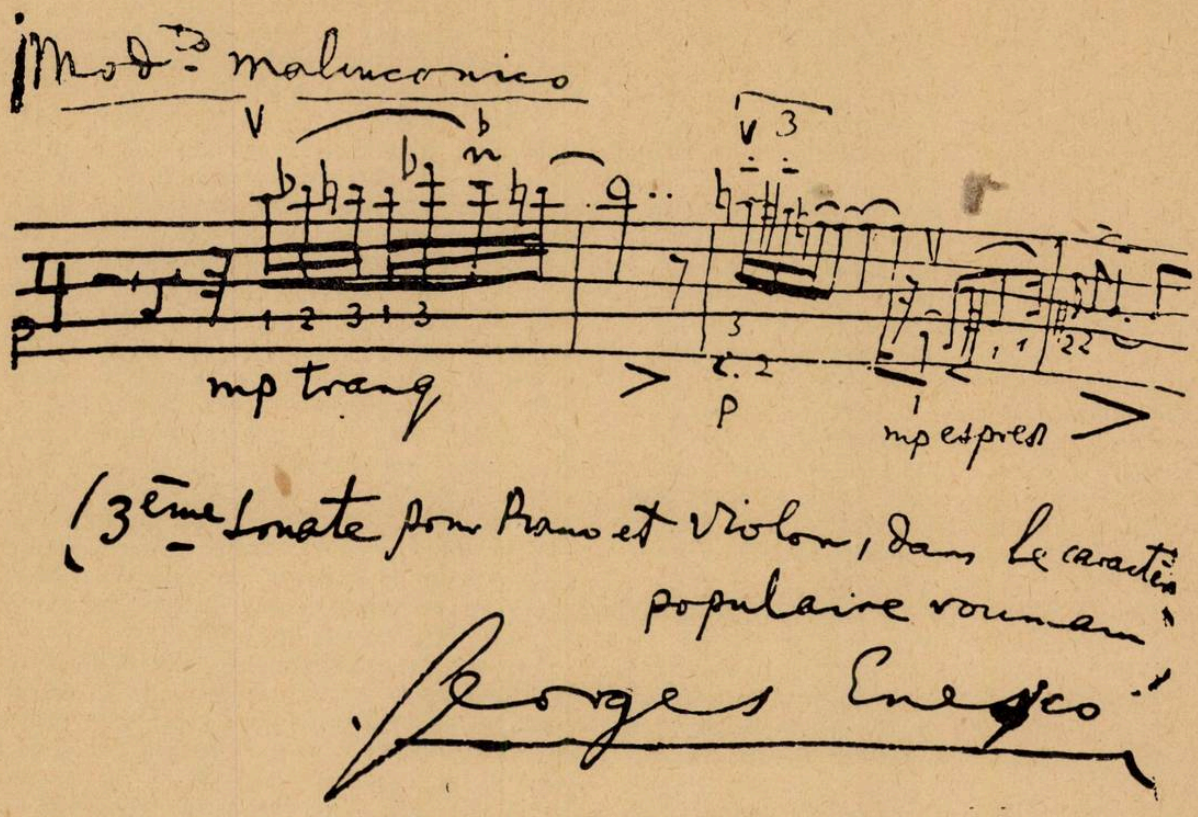
O nouă variațiune la pian (sect. 43), plină de umorul unui ritm punctat al temei, redusă la esențial, pregătește, printr-un iureș pe notele ultimului motiv, asaltul pentru repriza refrenului (sect. 44). Aceasta se face, la vioară, întîi pe tonul *si* ca la început, dar cu alte semicadențe (do diez minor, do major) urmînd ca pianul și pe urmă vioara să reia acest refren, de astă dată variat, în ton.

Urmează și subdiviziunea refrenului (a_1) cu mici înfloriturî noi, terminînd cu sect. 46 într-o codă în ton și o tranziție spre repriza primului cuplet, în același ton de si bemol, dar și el îmbogățit cu mîndre găteli de o rară fantezie (sect. 47—49). Subdiviziunea cupletului (b^1) este de asemenea variată (sect. 50), urmată apoi de o tranziție (sect. 51) spre cupletul al doilea (C), adus ca o a patra și ultimă variație, dar de astă dată în tonul inițial (sect. 52). Prin acest fapt, forma acestui Rondo se apropie de forma de Sonată, cu deosebirea față de procedeul clasic că aici revine în tonul inițial nu cupletul I ci al II-lea. Nu întîmplător se face aceasta. Readus aici, cupletul al II-lea, care de altfel are vădite înrudiri cu tema principală a părții întîi, capătă, pe un ff trîmbițat, un rol de grandioasă apoteoză a întregii Sonate.

Ceea ce urmează (sect. 53—54) constituie o vastă codă în care, ca într-un alambic fuzionează și se topesc aproape toate elementele tematice ale Rondo-ului: mai întîi elemente din refren variate într-un iureș de stretto, apoi elemente din cupletul I (pag. 40 ultimele două măsuri) cărora le urmează o aluzie la formula băsmuită, variată ritmic pe triole (stridente, non staccato) și, în sfîrșit, (sect. 55) o ultimă culme atinsă pe un fff cu amplificații orchestrale ale elementelor din refren și cupletul II, sunate pînă dincolo de puterea strunelor, ca un strigăt de sfîrșit de veac.

CONCLUZII

1) Ceea ce răsare, pe prim plan, la o studiere mai atentă a Sonatei a III-a pentru pian și vioară de George Enescu, este unitatea stilului ei. Nici o notă, nici o frază sau vreun pasaj, nu ies din albia adîncită de compozitor, pe luncile căreia răsună, cînd voios, cînd cu tristețe, frumusețile melosului românesc. Aceas-



Autograf privitor la Sonata a III-a pentru vioară şi pian de George Enescu, dat de autor

tă aderenţă totală la arta poporului, creşte şi se rotunjeşte, aici, în cel mai frumos dar pe care George Enescu îl întoarce, înmiit, virtuţilor de obîrşie care l-au zămislit.

2) Felul în care izbuteşte să însăileze, din motive cu caracter popular, o melodie de larg suflu simfonic, arată imensele posibilităţi de dezvoltare ale folclorului nostru. In acest scop, George Enescu foloseşte principiul creşterii interioare şi al transformării celulei motivice, combinat cu arta varierii melodice pe linia eterofoniei străvechi.

3) Tiparele în care se toarnă această melopee infinită, cresc, ca fagurii de albine, din însăşi substanţa cîntecului popular. Formele sînt cele tipice, dar mereu adaptate la necesităţile de stil ale conţinutului viu. Secţiunile interioare, punţile, tranziţiile chiar şi reprizele pierd din facticitatea lor obişnuită, totul se ţese aici firesc, îmbinîndu-se într-o organică încleştare, cu o logică ce izbuteşte să fixeze rapsodicul pe planurile mari ale discursului muzical.

4) Tratarea instrumentală depăşeşte cu mult posibilităţile unei tehnici medii, ea este făcută cu iscusinţa celui care a fost un mare interpret şi izvorăşte dintr-o ingenioasă valorificare a virtuozităţii lăutăreşti. Găsim aici atîtea aplicaţii tehnice pe care metodele academice încă nu le-au prevăzut, dar a căror însuşire va trebui să devină ţelul suprem al oricărui violonist sau pianist solist.

5) Pentru compozitorii şi muzicologii noştri, această Sonată, a treia pentru pian şi vioară de George Enescu, rămîne un îndreptar fără de care nu se poate închipui un mers înainte, pe drumul deja trasat, al Şcolii româneşti de muzică.

In legătură cu drumul creaţiei enesciene

de ROMEO GHIRCOIAŞIU

Asemănător marilor personalităţi ale istoriei universale, George Enescu prin saltul calitativ pe care îl prezintă în dezvoltarea muzicii romîneşti sintetizează o întreagă epocă de pregătiri, de încercări, de formulări teoretice şi realizări concrete ale unor principii ce aveau să stea la baza şcolii noastre muzicale. Insuşindu-şi o experienţă care fusese plămădită eroic, George Enescu încă prin cele dintîi opere ale sale duce la o superioară înălţime moştenirea noastră din veacul al 19-lea, tot aşa după cum de-a lungul întregii activităţi pînă la ultimele sale opere el indică drumul pe care şcoala muzicală romînească poate aduce o contribuţie de valoare la tezaurul artistic al popoarelor.

Această continuitate hotărîtă şi dîrză în munca de creaţie a lui Enescu găseşte în concepţiile sale despre artă un prim temei şi o primă explicaţie. Intr-adevăr, de la începutul activităţii sale, Enescu se situează pe poziţiile avansate care desluşesc în artă, în primul rînd, rolul ei social !. *„Artistul este un frate al oamenilor cărora are să le comunice un secret, ceva pe care natura l-a încredinţat numai lui"*, spunea maestrul în 1934 [1]) gîndindu-se la misiunea deosebită a artei de a comunica idei şi simţăminte, de a apropia oamenii în viaţa şi lupta lor pentru mai bine.

Departe de a se preocupa de forma exterioară a artei, marele compozitor căuta să vadă în muzică sufletul omului, gîndirea şi modul lui de viaţă [2]).

Acest bogat conţinut îl tălmăcea în interpretările sale şi-l comunica în mod nemijlocit publicului cu care se simţea întotdeauna identificat. In interpretare ca şi în creaţie, George Enescu a dat viaţă acestor concepţii care au asigurat marii sale personalităţi un rol covîrşitor în progresul culturii romîneşti pe drumul artei cu puternice rădăcini sociale.

Preocupat ca şi marii clasici de a lărgi mereu rîndurile oamenilor cărora li se adresează, depăşind graniţele şi deosebirile de viaţă, Enescu a înţeles că trebuie să rămînă un fiu al poporului său, să-i oglindească viaţa. Comoara muzicală a acestuia a fost terenul din care a pornit şi, în acelaşi timp, bogăţia pe care o dăruia culturii universale, prin propria sa artă.

Principiile creatoare ale muzicii naţionale înaintate au constituit, în strînsă unitate cu fondul artei sale, un aspect esenţial al bogatei sale creaţii în neîncetată dezvoltare.

Încă de la primele sale lucrări, atitudinea lui George Enescu faţă de problemele artei realiste şi ale şcolii naţionale romîneşti este semnificativă. El era de pe acum hotărît să depăşească arta precursorilor săi ducînd cu un pas înainte creaţia noastră muzicală. Astfel îşi dădea seama că uverturile naţionale, simfoniile sau muzica de cameră ale unor Eduard Caudella sau George Stephănescu, trebuie preluate, duse înainte în sensul îmbogăţirii fondului emoţional-ideologic ca şi în ce priveşte perfecţiunea mijloacelor de exprimare. De aceea evită să încadreze în număr de opus primele realizări care îi păreau că nu corespund acestor principii : „Fantezia Pastorală" sau simfoniile sale de şcoală. Judecîndu-le aspru, el le consideră poate prea academice şi, în orice caz, în contradicţie cu poziţia pe care o adoptase personalitatea sa de compozitor.

In schimb, atît „Poema romînă" op. 1 (1897) cît şi Sonata I-a pentru vioară şi pian, op. 2 (1898) sînt revelatoare pentru cîteva probleme care îl vor preocupa în prima etapă a creaţiei sale (care, după părerea noastră, cuprinde ultimii ani ai veacului trecut şi primele două decenii din veacul al XX-lea).

Depăşind atitudinile academice, George Enescu îşi dă într-adevăr seama că arta sa se va manifesta în adevărata ei lumină, în măsura în care va întruchipa un fond emoţional veridic, exprimat pe calea unor superioare mijloace de generalizare. Principiile dezvoltării, ale formei sonată, constituie astfel o preocupare constantă încă de la începutul activităţii sale de compozitor.

Cele două sonate pentru vioară şi pian, op. 2 şi 6, Octuor pentru coarde, op. 7, Dixtuorul pentru suflători, op. 14, Cvartetul pentru coarde şi pian, op. 16, Variaţiunile pentru două piane, op. 5, ca şi unele părţi din suitele pentru pian, sînt deopotrivă de semnificative pentru această etapă a creaţiei.

Dar principiile dezvoltării, ale formei sonată, nu au fost limitate în creaţia lui George Enescu exclusiv la muzica de cameră.

După prima Suită pentru orchestră op. 9 şi alte cîteva piese simfonice, prin op. 13 atacă genul propriu al *simfonismului :* Simfonia I-a în mi bemol major. Tot aşa după cum a procedat şi în muzica de cameră, George Enescu a întruchipat în simfonismul său acelaşi conţinut emoţional bogat, căruia îi adăuga de data aceasta adevărate tensiuni eroice.

O gîndire muzicală de mare bogăţie interioară defineşte caracterul simfonic al muzicii sale. Tratarea motivică, ca şi principiul ciclic sînt şi aci elementele de bază ale formei, îmbogăţite însă, prin arta sa orchestrală, ce s-a conturat şi dezvoltat pe baza cunoaşterii profunde atît a creaţiei simfonice germane (Brahms) cît şi a celei franceze (Berlioz, C. Franck, cît şi a maeştrilor săi). Pe linia acestor mari precursori, stilul simfonic se situează alături de cel al iluştrilor săi contem-

1) Cuvîntul Liber—17 martie 1934.
2) Rampa nr. 3147/1928.

porani R. Strauss, G. Mahler şi N. Miaskovski, care începe în acelaşi an (1908) bogata sa creaţie simfonică.

De acum, oricînd se va reîntoarce la genurile muzicii de cameră, George Enescu va păstra nu numai amploarea sonoră şi acea arhitectură complexă dar riguroasă, ci şi fondul emoţional care, dezvoltîndu-se pe linia dramatismului, va atinge înalte culmi ale gîndirii omeneşti.

Primele sale opere pun însă, după cum am văzut, şi o altă problemă cardinală : acea a formei naţionale. „Poema romînă" adoptă astfel intonaţia folclorică menită a exprima un conţinut programatic concret. De aceea, prelucrarea, departe de a adopta o factură îngust etnografică, tinde să sugereze imaginile cuprinse în program sub forma unei adevărate generalizări. In sensul acestei tendinţe, Enescu merge şi mai departe şi în această lucrare adoptă unele aspecte ale formei sonată, principiul înrudirii tematice şi cel al dezvoltării. Intr-adevăr, ultimile două dintre cele trei teme ale finalului „Poemei romîne", sînt înrudite prin profilul melodic, în ciuda caracterului lor diferit. Această afinitate melodică înseamnă un prim apel la principiul dezvoltării motivice adoptat în stilul naţional, care impune nu numai menţinerea expresivităţii pur melodice în motivele derivate, dar şi păstrarea originalităţii folclorului.

De asemenea, „Poema romînă" prezintă o adevărată expoziţie a celor trei teme, o tratare a lor şi apoi o repriză, ceea ce înseamnă apropierea de principiile sonatei, păstrîndu-se cu rigoare legătura cu intonaţiile naţionale.

Desăvîrşirea măiestriei lui George Enescu în acest sens atinge un nivel superior prin cele două rapsodii op. 11, stilul simfonic venind să dea aici o mare strălucire elementelor populare. Acestea sînt adevărate citate folclorice prelucrate în spirit popular. Nu lipsesc nici acele creşteri dinamice de factură uneori polifonică, alteori pur orchestrală, specifice caracterului simfonic al creaţiei enesciene. Forma muzicală este însă şi aici un mijloc de exprimare a unui bogat conţinut de sentimente, imagini, idei. In timp ce prima rapsodie ne pare o adevărată sărbătoare a ritmurilor, prin care sînt întruchipate imaginile pline de vioiciune ale unei petreceri populare, Rapsodia a II-a prin caracterul ei de baladă, evocînd un îndepărtat trecut eroic, face apel în mai mare măsură la cîntecul popular. Adevărat poem simfonic, Rapsodia a II-a, datorită bogatului său conţinut, depăşeşte, ca şi „Poema romînă" simpla prelucrare rapsodică a melodiilor populare.

Tot în această etapă, George Enescu adoptă intonaţia de provenienţă populară, în sensul unei invenţiuni personale şi în alte piese de cameră sau simfonice, dintre care reţinem în primul rînd Preludiul la unison din Suita I-a pentru orchestră, ca şi părţile lirice, în general, ale lucrărilor din această vreme. [3])

Bilanţul acestei prime etape în creaţia lui George Enescu este, după cum am văzut, cît se poate de bogat atît în realizări, cît şi în lupta compozitorului pentru a-şi manifesta adevărata sa personalitate. Această perioadă grupînd un număr de 20 lucrări, cu toate că poate fi privită, în general, prin prisma celor cîteva probleme formulate mai sus, prezintă alte nenumărate aspecte care, de asemenea, ilustrează drumul ascendent al creaţiei enesciene înspre desăvîrşirea măiestriei creatoare.

Desigur că în această etapă, personalitatea sa creatoare se simte înclinată către stilul marilor clasici, Bach, Haendel în special. Fidel personalităţii sale care se impunea tot mai conştient, Enescu a ştiut în etapele ulterioare să devină cu mai mare autenticitate el însuşi, în sensul unor creaţii care vor da măsura puternicei sale individualităţi.

Anii următori aduc o succesiune neîntreruptă de opere covîrşitoare ca valoare umană, filozofică. Este etapa ilustrată prin Simfonia a III-a, op. 21, opera „Oedip" op. 23 şi Sonata a III-a pentru vioară şi pian, op. 25, lucrări care alternează cu Cvartetul pentru coarde în mi bemol, op. 22, cele trei sonate pentru pian, op. 24, şi cele două sonate pentru violoncel şi pian, op. 26. Ceea ce uneşte aceste lucrări este tendinţa de a da conţinutului un caracter *mai* legat de viaţă decît în operele anterioare. Prin Simfonia a III-a care se ridică la unele înălţimi unice pentru cultura muzicală a epocii, simfonismul romînesc manifestă adevărata maturitate. Această lucrare, adevărat „ciclu al vieţii", constituie un exemplu superior pentru compozitorii noştri, în munca lor de promovare pe mai departe a simfonismului romînesc. Gîndirea muzicală a lui George Enescu ne pare cu totul apropiată de arta pe care o crea în anii primului război mondial, marele simfonist sovietic N. Miaskovski, iar pe linia realismului socialist, Simfonia Leningradului de D. Şostakovici ne apare ca o replică nouă a Simfoniei a III-a de George Enescu.

Incă din primul deceniu al secolului al XX-lea, George Enescu cultivă ideea scrierii unei opere. Se va opri la subiectul preluat din legendele despre Oedip.

O concepţie progresistă despre forţa oamenilor în lupta lor cu ceea ce le este vrăjmaş, ideea înaltă despre dîrzenia necesară omului pentru a înfrînge ceea ce-i apare ca fiind destinul, — idee întruchipată şi în unele legende antice — iată cîteva din premisele care au determinat geneza acestei mari lucrări.

Dar fidel unor concepţii progresiste, Enescu părăseşte fatalismul legendelor antice şi modifică acţiunea în sensul atitudinii pozitive a eroului principal. [4])

Momentele de profundă dramă în viaţa eroului ca şi imaginea finală a unei lumi libere care confirmă victoria şi libertatea eroului, a-

3) Z. Vancea : Intonaţii populare romîneşti în muzica lui George Enescu (rev. „Muzica nr. 1/1954).

4) L. Voiculescu : „Oedip" de G. Enescu, Bucureşti 1947, pag. 236.

propie această lucrare de Simfonia a III-a. Dominînd această etapă, elemente de fond și stil ale acestor capodopere vor fi prezente și în celelalte lucrări ale acestui ciclu. Sonata I-a pentru pian adoptă după unele tulburătoare momente dramatice, un final extatic apropiat celui al simfoniei, în timp ce a doua sonată pentru violoncel și pian desfășoară în scherzo, momentele de clocot satanic [5]) a căror semnificație este aceea a luptei împotriva forțelor întunericului.

Cele două probleme pe care le-am distins în prima etapă, principiul dezvoltării și intonația populară, l-au frămîntat pe compozitor în mod paralel și au avut chiar de la început unele apropieri semnificative pentru concepția sa. Cea de a III-a sonată pentru vioară și pian înseamnă rezolvarea lor în cadrul unei sinteze unitare. Manifestînd o superioară măiestrie, o matură stăpînire a metodelor de creație, George Enescu se situează prin această lucrare pe poziția avansată a unui conținut ideologic emoțional veridic, întruchipat într-o formă națională.

Cu toate că Sonata a III-a pentru vioară rămîne un model al genului, această etapă de creație aduce o asemănătoare gîndire muzicală în Sonata a III-a pentru pian și în Sonata a II-a pentru violoncel și pian în care abundă deopotrivă intonațiile populare.

Tot în această vreme, George Enescu a scris Cvartetul pentru coarde în mi bemol major, prin care muzica sa de cameră atinge un apogeu al măiestriei polifonice. Ca fond emoțional, cvartetul rămîne apropiat mai mult de sonatele pentru pian, op. 24 și violoncel și pian op. 26. Prin marea sa claritate, această lucrare se încadrează în mod armonios în perioada de maturitate a marelui compozitor. Ultimele lucrări ale acestei etape — Sonata a III-a pentru vioară și pian, Sonata a III-a pentru pian și Sonata a II-a pentru violoncel și pian aparțin anilor 30 și ele pregătesc drumul spre o etapă următoare, care va fi o continuare firească a acestor opere.

Fondul emoțional de o autentică trăire dramatică a lucrărilor cuprinse între op. 21 și 26 tinde, înspre sfîrșitul creației enesciene, să realizeze o și mai mare apropiere de viață prin „Suita sătească" op. 27 și „Impresii din copilărie", op. 28. George Enescu se apropie în aceste lucrări de viața luminoasă în mijlocul naturii, întruchipată prin concrete imagini picturale, înlăturînd astfel orice posibilitate ca lucrările sale să fie supuse unor interpretări idealiste (pe care le-a prilejuit fie Simfonia a III-a, fie opera „Oedip" — interpretări pe care compozitorul nu le-a confirmat niciodată).

Revenirea către sfîrșitul creației sale la principiul programatic de la care pornise odinioară prin „Poema română" op. 1, este deosebit de semnificativă. Creația enesciană prezintă și de data aceasta bogate învățăminte. Deslușim în opera marelui compozitor un principiu al metodei realiste: acela conform căruia, principiul muzicii cu program poate fi tradus rodnic în creație cu condiția ca autorul să fie în posesia deplină a elementelor de bază ale creației (atît în sensul cunoașterii vieții cît și în cel al stăpînirii mijloacelor de expresie). Altfel, adoptarea unui program poate fi inutilă sau dăunătoare: arta riscă să devină nesinceră, neconvingătoare, fondul ei să nu corespundă ideilor programului, sau alteori întruchiparea să fie amenințată cu unele elemente naturaliste, deopotrivă de condamnabile. Marele compozitor reia în ultima etapă principii care subliniază o atitudine constantă în creația enesciană: apropierea neîncetată de viață.

Părăsind problematica filozofică a dramei omenești din lucrările anterioare, George Enescu aduce în Suita sătească, imagini optimiste ale vieții în mijlocul naturii. Aceeași rezolvare ideologică pozitivă este prezentă și în Suita pentru vioară și pian „Impresii din copilărie", care după o succesiune de imagini tipice, ce mai trăiesc în amintirea copilului de odinioară, se încheie amplu ca o chemare la viață prin: „Răsăritul soarelui".

Arătăm mai sus că aceste ultime lucrări aduc nota unei etape calitativ noi în creația enesciană. Intr-adevăr ele ne ajută să înțelegem drumul pe care l-a urmat George Enescu în creația sa, mai bine decît ar fi putut-o face lucrările anterioare.

Proiectele pe care le cultiva maestrul în epoca de pregătire a ultimei etape, vin să confirme afirmația noastră. Intr-adevăr, după „Oedip", G. Enescu s-a orientat înspre problematica pe care o oferea cultura noastră. „Meșterul Manole", această legendă populară despre măiestria și demnitatea artistului, despre forța creatoare a poporului, i-a atras atenția datorită valențelor larg umane pe care ea le cuprinde.

Cunoscînd drumul creației sale, vom putea aprecia și lipsa de justețe a unor critici care, sub stindardul patriotard, îl acuzau de a nu fi suficient de național în „Oedip".[6]) Lipsiți de perspectiva largă a artei adevărate, ei nu recunoșteau caracterul adînc uman al creației enesciene. Dezvoltarea ulterioară a creației marelui compozitor, a confirmat atît atitudinea sa într-adevăr progresistă în concepțiile despre artă, cît și atașamentul față de cultura poporului său.

Intr-adevăr, drumul creației sale ne apare limpede și adevărat: de la „Poema română", *prin* suitele de pian sau sonate, la „Impresii din copilărie", *prin* suitele de orchestră la „Suita sătească" și în fine *prin* „Oedip" la „Meșterul Manole", trece un drum imens pe care școala românească l-a realizat prin personalitatea covîrșitoare a lui George Enescu.

5) E. Ciomac: „Ultimele compoziții ale lui George Enescu" în „Simetria" V/1943.

6) Curierul Artelor, nr. 79—84/1921.

Amintiri despre George Enescu

de Dr. IOSIF WILLER

Cu decenii în urmă a trecut prin orașul Lugoj un șir de maeștri renumiți ai muzicii instrumentale.

In 1911, cînd împreună cu cîțiva prieteni am înființat în orașul nostru Societatea pentru muzică de cameră, ne-am străduit ca aceste vizite să se desfășoare cu cît mai multă continuitate.

După concertul din 1912 al celebrului Cvartet de coarde, Waldbauer — Kerpely, cel dintîi pe care l-am invitat a fost George Enescu, care l-a adus cu sine de la Paris pe eminentul acompaniator G. Tivadar. Pe atunci artistul abia trecuse de 30 de ani, dar cucerise deja publicul parizian și vienez, cei mai pretențioși critici aplecîndu-se în fața artei sale. Enescu a prezentat publicului lugojean un program cu adevărat ales. Insă ne-a cucerit chiar mai înainte de a fi cîntat programul pînă la capăt, prin atitudinea sa de o fermecătoare modestie și totuși atît de plină de căldură.

Nici nu poate fi imaginat ceva mai nepretențios, mai modest, decît Enescu pe podium. Frac uzat, ghete, cămașă simplă (nu era preocupat de efectul exteriorului său). Dar cînd, cu ochii închiși și cu o simplitate nemaiauzită, lăsîndu-se purtat pe aripi de extaz a cîntat „Chaconna" de Bach, ne-a vrăjit pe toți cu magia viorii sale. Seara a devenit de neuitat pentru noi, dar și dînsul a avut parte de o surpriză plăcută: în timpul pauzei l-am condus într-o cameră rezervată special pentru acest scop, în care-l așteptau compatrioți ai săi, în frunte cu Ion Vidu. Ce-au discutat nu știu nici astăzi, căci nu le-am tulburat discuția.

Incă în acea seară, maestrul a plecat și am făcut ochi mari auzindu-l că-și scoate bilet de clasa II-a pentru accelerat, pînă la Paris. Nici nu se gîndise că ar trebui să se întindă puțin în timpul unui drum atît de lung. Desigur că era impunător de bine zidit, totuși ar fi fost foarte bine chiar de la început să-și fi menajat mai mult organismul.

Numai după ce a plecat din cercul nostru, am putut aprecia la justa ei valoare influența vizitei unui artist atît de mare. Ici și colo se întruneau muzicanții spre a stabili în ce anume trebuie căutată vraja deosebită cu care vioara lui Enescu îl farmecă pe auditor; poate singur Casals cu violoncelul său să ne mai fi dat emoții similare cu cele pe care le-am avut ascultîndu-l pe Enescu: sunetul viorii sale pare că ar fi venit din adînc, alunecînd prin arcușul său; nimic care să afecteze auzul, nici o urmă a vreunei ieftine goane după efect, numai ton cu rezonanță profundă, de nobilă simplitate.

Subtilitățile și liniștea înnăscută pe care cu atîta ușurință le transmitea urechii și sufletului, ne ridicau în sferele frumuseții desăvîrșite. Este posibil ca tehnica sa întotdeauna sigură, strălucită, să fi fost cizelată pînă la perfecțiune de către Hellmesberger, dar această artă atît de desăvîrșit echilibrată nu poate fi decît rodul cugetării mature, dusă pînă la extaz, a geniului. Așa se legau unul de altul gîndurile, impresiile noastre și poate nici nu ne-am dat seama că ne străduiam să minuim arcușul altfel decît înainte de Enescu. Iar auditorii au avut prilejul ca plini de stimă să-și aplece capul în fața acestui mare și modest artist, hotărîndu-se să frecventeze mai des concertele.

★

In noiembrie 1923, cînd Béla Bartók cu ocazia turneului artistic făcut în Romînia a cinstit și căminul meu din Lugoj cu un popas de o săptămînă, fiecare zi a devenit de neuitat prin faptul că în cercuri de prieteni, a cîntat la pian în chip minunat. O spun, pentru că azi desigur e mic numărul acelora care știu că Bartók a fost unul dintre cei mai distinși maeștri ai pianului. Tot atît de puternice urme, sau poate chiar mai puternice, au lăsat în mintea noastră constatările sale spuse încet, dar cu clarviziune, despre muzica contemporană. A rămas foarte surprins cînd i-am pus în mînă suplimentul numărului din decembrie 1920 al publicației pariziene „Revue Musicale" care sub titlul „Le tombeau de Debussy" — închinat comemorării cunoscutului compozitor francez — publica portretele muzicale a zece compozitori moderni printre care se afla și Bartók, alături de Dukas, Roussel, Fl. Schmidt, Ravel, de Falla, E. Satie etc. Succinte caracterizări, cîteva acorduri în fugă și datorită bunăvoinței lui Bartók, aveam în fața noastră figurile acestor muzicieni, cu toate trăsăturile lor specifice. Așa am alunecat de la amintirile cunoștinței noastre de 20 de ani, din Budapesta, la realizările maeștrilor prezentului. I-am rezervat lui Bartók prezentarea celui ce devenise mîndria noastră, pe Enescu, aducînd elogii memoriei lui uimitoare, pot zice, unică. I-am povestit că maestrul a fost din nou în Lugoj în 1921, executînd pe dinafară și Sonata Kreutzer a lui Beethoven, fapt ce nu-și prea găsește precedent.

Béla Bartók zîmbea și a povestit următoarele despre Enescu:

— Mi-ar fi greu să povestesc ceva nou despre memoria lui Enescu; dacă nu mi s-ar fi întîmplat chiar mie, nici n-aș crede-o și nici n-aș mai spune altora. Dar fiind vorba de experiență proprie, vă pot relata cu toată autenticitatea, fantastica surpriză pe care i-o datorez marelui maestru romîn:

Anul trecut fiind în drum spre București, pe peronul gării de la frontieră, îl zăresc, cu bu-

curie — ușor de înțeles — pe Enescu care venise în întîmpinarea mea, spre a mă însoți în capitală. Deoarece Enescu era mare atît ca dirijor cît și ca interpret și compozitor, el a fost ales să dirijeze concertul prin care a fost prezentată lucrarea mea pentru orchestră, intitulată „Két kép" („Două tablouri"), pe care el imediat a pus-o pe genunchi, afundîndu-se apoi în studierea ei. Din mimica, sisiiturile, fredonările și fluieratul lui încet, mi-am dat seama că de la prima privire a absorbit în sine cele mai complicate țesături armonice și nuanțe în orchestrare. Și-a cerut scuze, însă dînsul trebuie să răsfoiască încă o dată, chiar acum imediat, partitura, ca să-i rămînă în minte cele mai mici amănunte.

— N-ai decît să răsfoiești amice, — îmi ziceam — dar să mă picuri cu ceară dac-aș putea crede că din muzica aceasta să-ți rămînă prea multe în minte!

După al doilea răsfoit, mi-a restituit partitura, pe care a doua zi am adus-o eu însumi la repetiție. Arhivarul partiturilor a preluat lucrarea așezînd-o pe pupitrul dirijorului. Repede s-a urcat la pupitru și primul său gest a fost să pună partitura în sertarul pupitrului. Pot zice că de atîta mirare și spaimă mai-mai să casc gura. Dar cînd maestrul a dirijat pe dinafară cele două tablouri, neuitînd nimic, absolut nimic, nici cel mai mic amănunt, reliefînd în mod atît de plastic toate intențiile realizate și incluse de mine în valorile de note, atît de bine încît eu însumi n-am mai găsit nimic de adăugat, am fost atît de impresionat, cum rar mi s-a mai întîmplat. Nu i-am spus multe, dar din îndelungata și muta mea strîngere de mînă, ființa aceasta aleasă a putut simți că am închis-o pentru totdeauna în inimă, aliniindu-mă în rîndul admiratorilor lui.

★

Nu mai adaug decît două mici amănunte la sfîrșitul acestor amintiri, care să înfățișeze sufletul bun și modestia marelui maestru ajuns pe culmile gloriei.

In 1926 concerta în Brașov (azi Orașul Stalin). Pe atunci eram dirijorul unor asociații maghiare și săsești de muzică vocală și instrumentală, de asemenea membru al Cvartetului de vioară brașovean — împreună cu prietenul Biemel Sámuél, concert-maestru al Filarmonicii și Cvartetului; am căutat între culise pe ilustrul oaspe exprimîndu-i omagiile noastre. Convorbirii noastre vioaie i-a pus capăt clopoțelul, iar noi am vrut să ne luăm adio de la maestru spre a ne ocupa locurile în staluri:

— Mi-ar face mai multă plăcere — a spus maestrul Enescu — dacă ați rămîne aici în apropierea mea. Și cu asta, trecînd în mîna stîngă arcușul, a luat cu dreapta două scaune confortabile punîndu-le în imediata apropiere a scenei:

— Vă rog să luați loc pe aceste scaune — de aici puteți observa netulburați cum cînt.

Cîte false „mărimi", pline de sine n-ar putea învăța din acest singur gest, ce s-a întipărit în minte pentru totdeauna!

★

Cealaltă istorioară ne-a povestit-o însuși maestrul, în București, la reîntoarcerea de la penultimul concert dat în Lugoj pe la sfîrșitul anului 1930. L-am rugat să-mi spună impresiile de la concert.

— *Am avut parte de o sărbătorire cu adevărat entuziastă și n-au lipsit nici discursurile, însă, vedeți, unui oarecare exces de zel al femeilor din orașul dumneavoastră, care au fost nețărmurit de amabile, ar fi bine să i se aplice surdină. Cînd am pășit pe scenă, s-a precipitat asupra mea o adevărată ploaie de flori. A fost foarte frumos și desigur am fost impresionat. Din păcate însă printre micile petale ale florilor s-au rătăcit și destui țepi ai unor crenguțe de brad; pianul deschis nu l-am mai putut salva, dar m-am străduit ca măcar vioara s-o țin în așa fel încît să nu cadă în deschizătura ei frunzulițele de brad. E drept că aceasta mi-a reușit, dar în vreme ce-mi apăram vioara, am fost nevoit să țin gîtul mai lejer încît drăcușorii de țepi n-au influențat în modul cel mai avantajos ambițiile mele artistice. Insă cu toate acestea concertul a decurs bine.*

Acum, cînd mă gîndesc la impresiile din Lugoj, îmi rămîne în memorie doar interesul fierbinte cu care publicul acesta cu inimă de aur a urmărit concertul.

★

Poate că niciodată nu voi mai auzi o interpretare a Ariei lui Bach, nici una mai desăvîrșită a Sonatei lui Haendel.

Ultima dată l-am ascultat la radio. Tocmai sosisem la București și voiam să-i cer portarului hotelului o cameră. Acest om cumsecade a dus degetul la gură și s-a aplecat cu evlavie asupra aparatului. Vedeam cum soarbe cu nesaț cîntecul. Curios, pe vîrfuri, m-am apropiat să văd ce-l extaziază atît de mult, ce-i confiscă în așa măsură atenția. Imediat am recunoscut tonul robitor de inimi al maestrului: cînta concertul de vioară al lui Beethoven. Istovit, totuși — ca întotdeauna — inegalabil.

Cinstind memoria lui George Enescu

La Uniunea Compozitorilor din R. P. R.

Aspect al colţului comemorativ de la sediul Uniunii Compozitorilor

Compozitorii, criticii şi muzicologii din R.P.R. s-au întrunit sîmbătă 7 mai a. c. la sediul Uniunii în şedinţă de doliu închinată lui George Enescu.

In cuvinte pătrunse de emoţie, maestrul emerit al artei din R. P. R. Ion Dumitrescu, secretar al Uniunii, a arătat marea durere ce stăpîneşte pe toţi oamenii de muzică, faţă de greaua pierdere încercată de poporul romîn. La propunerea sa, asistenţa a păstrat un moment de adîncă reculegere după care compozitorul Tiberiu Brediceanu, maestru emerit al artei din R.P.R. a citit elogiul Uniunii adus marelui muzician. Asistenţa a audiat apoi, în picioare, Lento din Simfonia I-a de George Enescu, după care şedinţa a luat sfîrşit.

Concertul Filarmonicii de Stat „George Enescu"

de J. V. PANDELESCU

Dispariţia lui George Enescu — unul dintre cei mai mari şi, fără îndoială, cel mai complet muzician al timpurilor noastre — a îndoliat pe toţi oamenii de muzică, pe toţi cei ce au cunoscut cel puţin una din faţetele genialei sale personalităţi artistice.

Cercurile muzicale de pretutindeni sînt unanime în a recunoaşte că o dată cu Enescu a dispărut una dintre cele mai valoroase figuri muzicale contemporane, o personalitate creatoare de puternic relief, care a cinstit şi va continua să cinstească muzica universală.

Creaţia lui George Enescu nu a fost privită totuşi — tocmai în vremea în care maestrul era ţintuit de boală la Paris şi în imposibilitate de a veni, cum o dorea fierbinte, în mijlocul poporului său drag — cu toată atenţia pe care o merita.

Sînt semnificative în această privinţă ecourile din presa pariziană în care răzbat acum recriminările privitoare la chipul cum a fost tratat George Enescu în străinătate. Cunoscutul critic Emil Vuillermoz denunţă direct în articolul său „A murit George Enescu", apărut în Paris Presse, atitudinea forurilor muzicale faţă de valoroasa creaţie a lui George Enescu, scriind între altele: „...opera nu i-a acordat satisfacţia de a vedea pe al său „Oedip" care

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

este o capodoperă uimitoare, reluîndu-şi locul pe afiş, loc pe care nu ar fi trebuit să-l părăsească niciodată. Dispariţia sa dureroasă va provoca poate un val tardiv de remuşcări acelora care ar fi putut să-i facă această bucurie" şi Emil Vuillermoz conchide: „Moartea lui George Enescu lipseşte lumea de un geniu ce nu va putea fi înlocuit, iar anii nu vor face decît să dea şi mai multă strălucire şi mai multă putere gloriei ce va înconjura ca o aureolă numele său".

Atitudinea vitregă şi de totală nepăsare faţă de George Enescu şi producţia sa muzicală este dezvăluită de asemenea şi de cunoscutul periodic muzical „Guide de concert et du disque" din 22 mai a. c. Alături de mişcătoarele articole ale unor personalităţi ca Yvonne Astruc şi Gustave Samazeuilh, revista face mai întîi elogiul marelui muzician spunînd între altele:

„Această pagină este cu totul departe de omagiul pe care am fi dorit să-l aducem lui George Enescu. Dispariţia sa atît de neaşteptată a surprins departe de Franţa pe cei mai buni elevi ai săi, azi cu toţii, muzicieni celebri. Rămîne de întocmit un album omagial ce va fi just să se bucure de favoarea marelui public care — să nu ne îndoim — va alcătui de aici încolo auditoriul muzicii sale. Marcel Ciampi, căruia George Enescu i-a dedicat una dintre sonatele sale pentru pian, arată cum „amintirea sa — de cînd ne-a părăsit — creşte cu fiecare zi".

Acest gînd este exprimat, de asemenea şi de către Antoine Goléa, în articolul său din „Radio-Cinema": „...operele lui George Enescu acum cînd nu mai este, vor ieşi deodată din colbul bibliotecilor şi geniul său va fi în puţini ani unanim recunoscut", după care revista „Guide de concert et du disque" mărturiseşte în încheiere: „Această certitudine nu exprimă numai o speranţă ci lasă să apară mai degrabă o părere de rău şi puţină ruşine: opera lui Enescu merită această preţuire unanimă; ea o merita în timpul vieţii compozitorului; ce am făcut oare — unii şi alţii — pentru ca ea să o aibă şi pentru ca Enescu să fie martorul gloriei sale?"

Toate aceste mărturii şi încă multe altele sînt edificatoare pentru „grija" şi „interesul" manifestate faţă de marele Enescu din partea tuturor acelora care la moartea sa au făcut cor cu clica duşmănoasă ţării şi poporului nostru şi care îl... revendicau pe George Enescu şi creaţia sa drept un bun spiritual ce le aparţine!

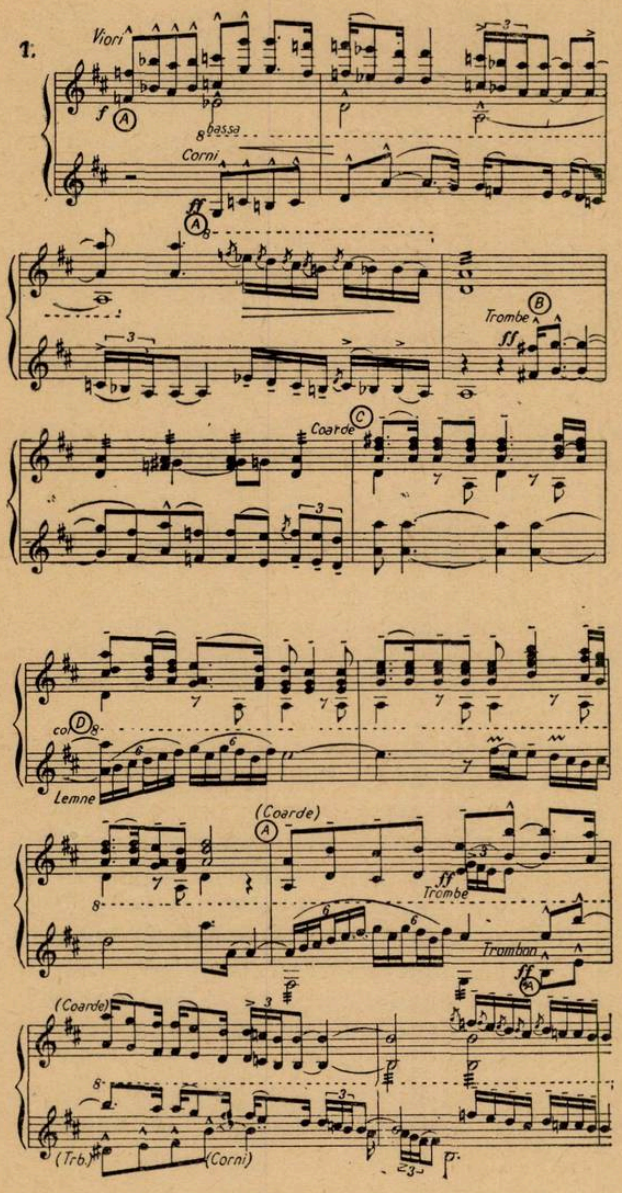
★

La noi, moartea lui George Enescu a îndurerat nu numai pe muzicieni, ci şi masele largi populare, ataşate de numele şi arta marelui maestru. Manifestările din presă, şedinţele omagiale, conferinţele şi concertele cu caracter comemorativ, au luat proporţiile unui adevărat doliu naţional. In instituţii de artă şi cultură şi chiar în întreprinderi, în fabrici şi uzine, figura marelui compozitor şi interpret a fost evocată cu o îndurerată simpatie, lucrările sale executate ori audiate pe discuri şi la magnetofon.

La Ateneul R.P.R. a avut loc un concert comemorativ dat de orchestra simfonică a Filarmonicii de Stat „George Enescu" sub conducerea maestrului emerit al artei din R.P.R. Alfred Alessandrescu. Acest concert se cuvine menţionat, deoarece dirijorul, legat de marele compozitor printr-o strînsă colaborare (patru decenii) a interpretat lucrările cît mai aproape de concepţia, de intenţiile autorului. (Alfred Alessandrescu este şi titularul a două premii „George Enescu" pentru poemele simfonice „Didona" (1912) şi „Acteon" (1915).

Concertul a fost deschis cu Rapsodia a II-a în re major. Este lucrarea de tinereţe pentru care George Enescu a avut totdeauna o anumită preferinţă, socotind conţinutul ei mai profund decît al primei rapsodii, calitatea temelor mai expresivă. Şi fapt este că folosind unele teme directe ca „Sîrba lui Pompieru", „Ciobănaşul", „Frunza" precum şi melodia cu caracter de romanţă orăşenească „Pe o stîncă neagră" (greşit socotită lăutărească întrucît a fost creată de compozitorul Alexandru Flechtenmacher), George Enescu reuşeşte să ridice această rapsodie la înălţimea unui adevărat poem simfonic, cu un bogat conţinut liric şi pe alocuri dramatic, o adevărată frescă în stil popular, evocatoare a trecutului nostru istoric.

Este de relevat îndeosebi chipul în care a fost redat momentul culminant al rapsodiei. Acesta este pregătit cu elementele motivice A şi B (exemplul 1) din tema de doină tristă, expusă mai dinainte de către cornul englez. Peste aceste fragmente tematice care reapar la flaut, la oboi şi, imediat după aceea, la flaut şi clarinet, vin să se suprapună viorile, apoi cornii şi trompetele în fortissimo într-o urzeală contrapunctică de un rar meşteşug. Datorită caracterului de lamento dureros, de bocet, al acestor două motive şi al crescendo-ului puternic, rezultă un efect de mare intensitate dramatică. Atmosfera de jale este risipită însă după aceea prin intervenirea bruscă, în urzeala polifonică, a primelor două motive ale rapsodiei: „Sîrba lui Pompieru" (C) şi „Pe o stîncă neagră" (D). Tonalitatea luminoasă (re major) a acestor motive alungă atmosfera elegiacă, tragică — deşi doina de jale mai stăruie încă, pînă se pierde complet. Suprapunerea celor trei motive constituie un exemplu strălucit al măiestriei cu care George Enescu a reuşit această scriere polifonică pe temeiurile muzicii noastre populare.



Dirijorul Alfred Alessandrescu a dozat foarte bine, contrastant, sonorităţile orchestrale, astfel încît temele s-au evidenţiat cu multă claritate, iar efectul dramatic în momentul de culminaţie, a fost realizat cu putere printr-un crescendo gradat expresiv.

Este de evidenţiat, de asemenea, atmosfera specific populară a pasajului premergător finalului rapsodiei unde intervine cîntecul de joc popular „Frunza". Aici melodia (redată cu mult avînt la violă de către Al. Rădulescu) a fost acompaniată bine marcat, ca o ţiitură de ţambal şi cu o plăcută surdină, de către cîntăreţi şi coarde — parte din acestea în pizzicatto. Această imagine realistă de viaţă populară — un taraf lăutăresc — creată de compozitor cu mijloace de expresie indirecte şi dintre cele mai fine, a fost restituită în nota cea mai justă, cu claritate şi pregnanţă.

Fără a ne lăsa antrenaţi către o tălmăcire directă a elementelor de viaţă ce stau la temelia Rapsodiei a II-a, nu putem să nu subliniem caracterul larg programatic pe care această minunată lucrare îl vădeşte şi care, în interpretarea de adîncime ce i-a fost dată, a apărut cu atît mai evident.

In partea I-a a programului am ascultat şi Suita a II-a în do major (op. 20) pentru orchestră, lucrare de plină maturitate artistică, pe care compozitorul a scris-o în 1915.

Creînd această suită, cu un caracter neoclasic, George Enescu a respectat formele unor vechi dansuri şi succesiunea acestora, aşa cum sînt întîlnite ele la Bach de pildă — compozitor pentru care a nutrit totdeauna o mare admiraţie. George Enescu le-a investit însă cu un conţinut nou de gîndire şi simţire personală. Compozitorul nu mai foloseşte de data aceasta nici un citat de motive autentice, populare. Dar lenta Sarabandă aminteşte (ca şi Aria de altfel) de unele cîntece lungi româneşti, de doinele poporului nostru. Aceste piese ale suitei au fost interpretate cu pătrunderea simţămîntului atît de poetic ce stă la temelia lor şi am simţit în ele, puternică, nostalgia ce l-a stăpînit totdeauna pe compozitor, pentru pămîntul natal.

Dirijorul a evidenţiat luminos atît melodiile expresive cît şi ritmurile specifice fiecăreia din piesele care o alcătuiesc — majoritatea dansuri cu caracter contrastant de mişcare. Astfel tema sinuoasă de la începutul uverturii, a fost redată de viori cu vivacitate, iar ţesătura contrapunctică din dezvoltarea finală înfăţişată cu limpezime de întreaga orchestră. De o deosebită vervă şi viaţă s-a bucurat interpretarea dansurilor Bourrée şi Giga iar Menuetul a fost redat în acel stil grav şi pătruns de noblete, în care obişnuia să îl dirijeze însuşi autorul.

Concertul s-a încheiat cu Simfonia I-a în mi bemol major (op. 13). Deşi este o lucrare de tinereţe — scrisă la 24 ani — ea este grea de gîndirea matură şi emotivitatea complexă ce constituie fondul nepreţuit al întregii creaţii enesciene. (Nu socotim decît firesti înrîuririle pe care le vădeşte pe alocuri scrisul său muzical, din partea unor compozitori pentru care Enescu a avut toată viaţa sa admiraţie ca Berlioz, Wagner, Brahms. Dar întocmai ca şi alte ilustre nume ale muzicii — şi ne gîndim la Chausson de pildă — marele nostru compozitor îşi păstrează originalitatea sa indiscutabilă, chiar şi în această primă simfonie.)

Cită vigoare tinerească, ce avîntare eroică în lupta vieţii exprimă tema iniţială a primei mişcări a simfoniei! Ea a fost redată cu toată vigoarea de alămuri, apoi de coarde.

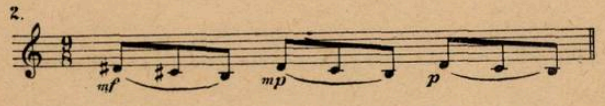
Expunerea celei de-a doua idei muzicale — o melodie de mare căldură lirică, de un suflu larg, generos — a fost deosebit de bine pregătită de dirijor: luată într-un tempo mai rar şi conturată din ce în ce mai pregnant pînă la creşterea, la cristalizarea-i în forma definitivă, cînd ea s-a dezvăluit pătrunsă de un patos cuceritor.

Ce exemplu minunat ne-a oferit apoi, dezvoltarea sonatică a celor două teme în care nimic nu e de prisos, nimic de umplutură,

pentru ca mai tîrziu fanfara să clameze în final, triumful vieţii, al energiei creatoare!

Partea a doua a simfoniei este un lied de o mare profunzime a sentimentului şi am ascultat cu emoţie acel element motivic compus din trei note ce se repetă ca loviturile „destinului" lui Beethoven, ale „fatumului" ceaikovskian şi care au fost redate la corn, cu înfiorare, cu tragism:

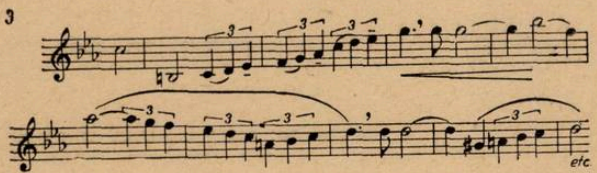
2.



tot aşa cum tema următoare (B-ul median) impresionează prin expresivitatea armoniilor, prin lirismul său vecin cu pateticul.

Intreaga mişcare a fost redată cu o profundă interiorizare, cu adîncirea conţinutului ei atît de dramatic. Este de altfel fragmentul simfonic care a fost ales drept cel mai indicat spre a fi executat cu prilejul morţii muzicianului (concertul simfonic al Filarmonicii de Stat „George Enescu" din 7 şi 8 mai a. c. dirijat de maestrul emerit al artei Const. Silvestri). Ultima parte a simfoniei exprimă însă o revenire tumultuoasă la viaţă — caracter ce a fost just înţeles şi strălucit redat atît prin mijlocirea ritmicii viguros afirmată în prima parte a mişcării, cît şi prin expresia pasionată dată de dirijor celei de-a doua teme, care în forma ei dezvoltată a apărut de o căldură şi tandreţe cuceritoare:

3



In cadrul acestui concert s-au evidenţiat o seamă de muzicanţi încercaţi care alături de maestrul dirijor au pus mult suflet în execuţie, în îngrijita şi expresiva redare a anumitor pasaje unde rolul ce le revenea era important: prim concert-maestrul Al. Theodorescu, artist emerit al R.P.R., Dumitru Ungureanu (clarinet), Pavel Tornea (oboi), Ion Danie (oboi), Obreja (trompetă).

Concertul a reprezentat — mai mult decît o dăruire artistică în memoria marelui muzician — valoarea unui document de interpretare. Şi într-adevăr, notaţiile făcute în partitură de către dirijorul Alfred Alessandrescu reprezintă însăşi indicaţiile maestrului Enescu. Aşa bunăoară, anumite respiraţii ale frazei muzicale din exemplul sus citat (3), unele accente mai puternice la contrabaşi (în mişcarea I-a) care dau profilul desenului melodic, adăugarea a doi corni suplimentari la expunerea temei iniţiale din p. II-a — ceea ce face de asemenea ca aceasta să se reliefeze, etc. sînt tot atîtea elemente care, fără a fi notate în partitură, vor constitui, mîine, tradiţia interpretativă enesciană, aşa cum a fost ea testată de marele muzician.

Alături de maestrul Alfred Alessandrescu le revine sarcina şi celorlalţi interpreţi care au avut cinstea şi bucuria să cînte cu George Enescu, de a arăta tot ce au învăţat de la el. Toate acestea vor face mîine istorie, vor servi opera marelui nostru compozitor, vor sluji muzica românească.

Manifestări muzicale în ţară

In cadrul Conservatorului de muzică „Gheorghe Dima" a avut loc o adunare comemorativă închinată memoriei lui George Enescu, la care au participat profesorii şi studenţii conservatorului.

A luat cuvîntul tov. Ghircoiaşiu Romeo, profesor al conservatorului, care a citit necrologul marelui dispărut.

De asemenea în seara zilei de 5 iunie a. c. a avut loc la Opera Română din Cluj un concert comemorativ închinat memoriei lui George Enescu. In cuvîntările rostite de Gh. Merişescu şi Şt. Lakatoş (în limba română şi maghiară) a fost evocată figura marelui compozitor subliniindu-se puternica sa personalitate, care timp de peste o jumătate de veac a condus destinele muzicii româneşti.

Profesorii conservatorului „Gh. Dima" şi orchestrele celor două opere — română şi maghiară — au interpretat lucrări de muzică de cameră şi simfonice ale lui George Enescu. Şi-au dat concursul violonistul Francis Ballogh, pianistul Paul Klein şi flautistul Vasile Stoica de la Opera Română. S-a interpretat Sonata a II-a pentru vioară şi pian, Toccata pentru pian şi Cantabile şi presto pentru flaut şi pian.

In partea a doua a programului, orchestra Operei Române, sub conducerea dirijorului Anatol Chisadji, a interpretat Rapsodia a II-a română, în re major. Programul s-a încheiat cu Rapsodia I-a română în la major, interpretată de orchestra operei maghiare, sub conducerea dirijorului Antonin Ciolan, artist emerit al R.P.R.

Muzica lui George Enescu viguroasă şi senină a fost redată cu o putere de convingere ce a impresionat adînc pe ascultători. Indeosebi Rapsodia I-a, înaripată întruchipare a sufletului poporului nostru, a fost interpretată cu o impetuoasă forţă şi avînt.

Concertele comemorative Enescu s-au bucurat de un succes deosebit, constituind un adevărat eveniment artistic. Aşteptăm ca pe viitor programele concertelor să cuprindă într-o măsură mai mare lucrări ale marelui muzician.

pentru a cunoaşte şi a ne apropia cît mai mult moştenirea pe care a lăsat-o.

*

In amintirea lui George Enescu a avut loc la puţină vreme după moartea marelui muzician romîn, un concert al Filarmonicii de Stat arădene, în care a fost interpretată Rapsodia a II-a în re major. La succesul concertului a contribuit întreaga orchestră simfonică arădeană, sub conducerea dirijorului Nicolae Boboc

*

Filarmonica de Stat „Gh. Dima" din Oraşul Stalin a organizat un concert comemorativ. Conducerea muzicală a avut-o Dinu Niculescu, artist emerit al R.P.R. Solişti au fost cîntăreţul Mircea Buciu, artist emerit al R.P.R., laureat al Premiului de Stat, pianistul Emanoil Bernfeld şi flautistul E. Vieru. După ce concert-maestrul Dumitru Teodoru a evocat figura marelui compozitor, orchestra a intonat marşul funebru din Simfonia „Eroica" de Beethoven. Programul concertului a cuprins Simfonia I-a în mi bemol major (partea I-a) „Pavana" pentru pian, Cantabile şi Presto pentru flaut, două melodii din ciclul celor pe versuri de Clément Marot („Fetele leneşe la scris", „Cuţitaşul de vie"), precum şi Rapsodia I-a romînă în re major şi Rapsodia a II-a romînă în la major. Concertul a avut o frumoasă ţinută artistică.

*

In cadrul unui concert simfonic al Filarmonicii din oraşul Focşani au fost executate Rapsodia a II-a romînă, în la major şi Rapsodia I-a romînă în re major.

După ce directorul şi dirijorul permanent al Filarmonicii au arătat marea contribuţie a geniului lui Enescu în dezvoltarea muzicii romîneşti, cît şi valoarea sa mondială de interpret, compozitor şi dirijor, ascultătorii au cinstit memoria marelui muzician romîn printr-un moment de reculegere.

Presa noastră la moartea lui George Enescu

Intreaga presă centrală a publicat anunţurile mortuare, necrologul, ştirea despre hotărîrile Consiliului de Miniştri în legătură cu eternizarea memoriei lui George Enescu, precum şi mulţumirile adresate de soţia marelui muzician tuturor celor care au luat parte la durerea ei.

Scînteia a publicat articolele: „Înălţătoarea pildă a artei lui Enescu" de Alfred Alessandrescu (7.V.55), „O uriaşă putere de muncă închinată artei" de Constantin Bobescu (7.V.55), „Amintiri despre George Enescu" de Ion Dumitrescu (8.V.55), „Caracterul popular al operii lui George Enescu" de Sabin Drăgoi (12.V.55), „O uriaşă operă creatoare închinată adevărului, frumosului şi binelui" de Traian Săvulescu (18.V.55), „Amintiri despre George Enescu" de George Georgescu (8.VI.55).

In *Romînia Liberă* au apărut articolele: „La moartea marelui muzician" de Serafim Antropov (7.V.55), „George Enescu geniu al muzicii romîneşti" de Paul Constantinescu (8.V.55), „Enescu — marele animator al muzicii romîneşti" de Sabin Drăgoi (11.V.55), „George Enescu şi Ştefan Luchian" de Tudor Arghezi (11.V.55), „La moartea lui George Enescu" de Mihail Ralea (17.V.55), „Învăţătura lui Enescu" de Alfred Hoffman (25.V.55) precum şi articolele marilor muzicieni de peste hotare Aram Haciaturian („Numele lui Enescu va trăi în amintirea muzicienilor din toată lumea"), Zoltan Kodaly („Pierderea lui Enescu ne doare şi pe noi"), Pancio Vladigherov („Enescu — un patriot care şi-a slujit poporul") toate apărute în 18.V.1955.

Steagul Roşu a publicat articolele: „Amintiri despre George Enescu" de Mihail Andricu (7.V.55), „In satul unde s-a născut George Enescu" de P. Dumbravă (11.V.55).

Scînteia Tineretului a publicat articolele: „Eminentul dascăl al generaţiei noastre de muzicieni" de Hilda Jerea (7.V.55), „O minunată muzică închinată patriei şi poporului" de Mircea Basarab (7.V.55), „George Enescu — geniul muzicii romîneşti" de Mauriciu Vescan (10.V.55), „Geniul multilateral al lui George Enescu" de C. Teodoriu (11.V.55).

In *Munca* au apărut articolele: „George Enescu — strălucit reprezentant al culturii muzicale romîneşti" de Andrei Tudor (7.V.55), „George Enescu — pildă nemuritoare" de Sergiu Comissiona (8.V.1955), „Lui George Enescu — neştearsă amintire" de Dumitru D. Botez (10.V.55).

In *Apărarea Patriei* a apărut articolul: „George Enescu aşa cum l-am cunoscut" de Mihail Andricu (15.V.55).

Informaţia Bucureştiului a publicat articolele: „George Enescu, marele maestru al muzicii romîneşti" de Gheorghe Dumitrescu (7.V.55), „Cum l-am cunoscut pe maestrul Enescu" de Mihail Constantinescu (9.V.55), „Geniul interpretativ al lui George Enescu" de Jean Victor Pandelescu (10.V.55).

In *Contemporanul* au apărut articolele: „Vraja enesciană" de Mihail Jora (13.V.55), „Cel care şi-a cîştigat nemurirea" de Tudor Ciortea (13.V.55), „Rolul lui George Enescu în dezvoltarea muzicii romîneşti" de Zeno Vancea (13.V.55).

Gazeta Literară a publicat articolele: „Maestrul cîntecului" de Mihai Beniuc (12.V.55), „George Enescu" de Eusebiu Camilar (12.V.55), „Mesajul marelui artist" de Andrei Tudor (12.V.55), „Ascultîndu-l pe Enescu, învăţînd de la Enescu" de Adia Gherţovici (12.V.55), „Enescu e aici, în popor" de Radu Popescu (12.V.55).

Flacăra a publicat articolul: „Geniul muzicii romîneşti" de Sanda Faur (1.VI.55).

Presa din ţară a cinstit şi ea memoria marelui muzician romîn. La redacţie au sosit articolele: „Exemplul lui George Enescu" de prof. Grigore Macovei, dirijor al ansamblului regional „Ciprian Porumbescu" Suceava, în *„Zori Noi"* — Suceava din 18.V.55; „George Enescu deschizător de drumuri în muzica romînească" de Sorin Vînătoru, secretarul Filialei Iaşi a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. în *„Flacăra Iaşului"* din 12.V.55; „Amintiri despre George Enescu" de prof. D. Dobronăuţeanu şi prof. A. Iancovici în *„Steagul Roşu"*—Bacău din 25.V.55; „George Enescu" de D. Chirilă în *„Crişana"* — Oradea din 20.V.55; „In amintirea lui George Enescu" în *„Flacăra Roşie"* — Arad din 8.V.55; „Concertul Filarmonicii de Stat „Gh. Dima" închinat memoriei lui George Enescu" de L. T. Teclu în *„Drum Nou"* — Oraşul Stalin din 15.V.55; „Concert comemorativ George Enescu" de Gheorghe Merişescu în *„Făclia"* — Cluj din 5.VI.55; „Amintiri despre George Enescu" de Gheorghe Iarosevici, prof. la Conservatorul „Gh Dima" în *„Făclia"* — Cluj din 15.V.55; „La mormîntul marelui dispărut" de S. Toduţă, compozitor, laureat al Premiului de Stat (idem).

Index al lucrărilor lui George Enescu

Lucrări din epoca copilăriei

IN JURUL VÎRSTEI DE ŞASE ANI: Vals în mi bemol major, pentru pian.

IN JURUL VÎRSTEI DE OPT ANI: Piesă religioasă în sol major, pentru pian.
Mici piese pentru pian, vioară şi pian, două viori, ş. a.

IN JURUL VÎRSTEI DE 10–11 ANI: Uvertură pentru orchestră, în mi minor.
Uvertură pentru orchestră, în re major.

IN JURUL VÎRSTEI DE 13 ANI: Uvertură pentru orchestră, în mi major *(neterminată)*.

Lucrări din timpul studiului la clasa de compoziţie a lui Robert Fuchs (Viena)

ÎN JURUL VÎRSTEI DE 12 ANI: Şase prime părţi de sonate pentru pian.
Rondo-uri.
Teme cu variaţii.
O primă parte dintr-un cvartet de coarde.

Lucrări din timpul studiilor la Paris, la clasa de compoziţie (Massenet, Fauré, Gédalge)

INTRE 13½–18 ANI: Simfonia în re minor.
Simfonia în fa major (fără final).
Simfonia în la major.
Simfonia în mi bemol major.
Cantata „Viziunea lui Saul".
Sonata pentru pian şi vioară, în la minor.
Cvintet pentru pian şi coarde, în re major.
Trio pentru pian, vioară şi violoncel, în sol minor.
Două piese pentru violoncel şi pian (în fa major şi la minor).
Melodii.
Piesă religioasă pentru două violoncele şi orgă, în mi bemol major.
Mici piese pentru pian („Torcătoarea") sau alte instrumente şi canto.
O primă parte pentru cvartet de coarde, în do major.

Lucrări cu număr de opus

Op. 1 Poema romînă pentru orchestră *(1897)*.
Op. 2 Sonata I-a pentru vioară şi pian, în re major *(1897)*.
Op. 3 Suita I-a pentru pian în stil vechi, în sol minor *(1897)*.
Op. 4 Trei melodii pe versuri de Lemaitre şi Prud'homme *(1897)*.
Op. 5 Variaţiuni pentru două piane, pe o temă originală *(1899)*.
Op. 6 Sonata II-a pentru vioară şi pian, în fa minor *(1899)*.
Op. 7 Octet pentru patru viori, două viole şi două violoncele, în do major *(1900)*.
Op. 8 Simfonia concertantă pentru violoncel şi orchestră *(1901)*.
Op. 9 Suita I-a pentru orchestră, în do major *(1903)*.
Op. 10 Suita II-a pentru pian, în re major *(1903)*.
Op. 11 Rapsodia romînă nr. 1 pentru orchestră, în la major *(1901)*.
Op. 11 Rapsodia romînă nr. 2 pentru orchestră, în re major *(1902)*.

Op. 12 Două intermezzi pentru instrumente de coarde *(1903)*.
Op. 13 Simfonia I-a în mi bemol major *(1905)*.
Op. 14 Dixtuor pentru instrumente de suflat, în re major *(1906)*.
Op. 15 Şapte melodii pe versuri de Clément Marot *(1907—1908)*.
Op. 16 Cvartet nr. 1 pentru pian, vioară, violă şi violoncel, în re major *(1911)*.
Op. 17 Simfonia II-a în la major *(1913)*.
Op. 18 Improvizaţie pentru pian *(1915—1916)*.
Op. 19 Trei melodii pe versuri de Fernand Gregh *(1915—1916)*.
Op. 20 Suita II-a pentru orchestră în do major *(1915)*.
Op. 21 Simfonia a III-a în do major pentru orchestră, orgă, pian şi cor *(1919)*
Op. 22. Cvartet de coarde nr. 1, în mi bemol major *(1921)*.
Cvartet de coarde nr. 2, în re major *(1932)*.
Op. 23 Oedip, tragedie lirică în patru acte pe libret de Edmond Fleg *(1932)*.
Op. 24 Sonata pentru pian nr. 1, în fa diez minor *(1924)*.
Sonata pentru pian nr. 2, în mi bemol minor *(1937)*.
Sonata pentru pian nr. 3, în re major *(1934)*.
Op. 25 Sonata III-a pentru vioară şi pian, „în caracter popular romînesc" în la minor *(1926)*.
Op. 26 Sonata pentru violoncel şi pian nr. 1, în fa minor *(1898)*.
Sonata pentru violoncel şi pian nr. 2, în do major *(1935)*.
Op. 27 Suita III-a pentru orchestră (Suita sătească) *(1938)*.
Op. 28 „Impresii din copilărie" (suită, pentru vioară şi pian) *(1940)*.
Op. 29 Cvintet pentru pian, două viori, violă şi violoncel, în la minor
Op. 30 Cvartet nr. 2 pentru pian, vioară, violă şi violoncel, în re minor *(1945)*.
Op. 31 Poemul simfonic „Vox maris" *(neterminat) (1950)*.
Op. 32 Uvertură de concert pentru orchestră *(1948)*.

Lucrări fără număr de opus

Simfonia de cameră pentru 12 instrumente solo (1954).
Cîntec din zori de zi (aubade) pentru vioară, violă sau violoncel sau pentru pian şi vioară.
Piesă pentru concert (lucrare pentru concurs la Conservator) pentru violă şi pian.
Cantabile şi presto (lucrare pentru concurs la Conservator) pentru flaut şi pian.
Allegro de concert (lucrare pentru concurs la Conservator) pentru harpă cromatică şi pian.
Legendă (lucrare pentru concurs la Conservator) pentru trompetă şi pian.
Preludiu pentru pian.
„Plugar" pentru voce, pe versuri de C. Rădulescu-Niger.
Pastorală, fantezie pentru orchestră *(1897)*.

Laureaţi ai premiului naţional de compoziţie „George Enescu"

1913 — Premiul I: DIMITRIE CUCLIN pentru *Scherzo pentru orchestră.*
Premiul I onorific: ION NONNA OTESCU pentru lucrarea simfonică *Narcis.*
Premiul II onorific: ALFRED ALESSANDRESCU pentru poemul simfonic *Didona.*
Menţiune onorifică: ION BOHOCIU pentru *Balada;* GHEORGHE FOTINO pentru *Rapsodia romînă.*
Menţiuni: ION BORGOVAN; AUGUSTIN BENA.

1915 — Premiul I: GEORGE ENACOVICI pentru o *sonată pentru pian.*
Premiul I: STAN GOLESTAN pentru *Rapsodia romînă.*
Premiul I onorific: MIHAIL JORA pentru *Suita nr. 1 pentru orchestră.*
Premiul II: LUCIAN THEODOSIU pentru *Cvartet de coarde în re major.*
Menţiune onorifică: FILIP LAZAR pentru *Sonata în fa minor.*

1916 — Premiul I: ALFRED ALESSANDRESCU pentru poemul simfonic *Acteon.*
Menţiune şi încurajare în bani: NICOLAE CARAVIA pentru *Andante;* MIRCEA BIRSAN pentru o suită; GRIGORE GALINESCU pentru lucrarea *Ielele.*

1919 — Premiul II: GEORGE SIMONIS pentru *Largo* pentru orchestră; GHEORGHE CUCU pentru *coruri.*
Premiul II onorific: CONSTANTIN NOTTARA pentru lucrarea *Polyeucte;* FILIP LAZAR pentru *Sonata pentru pian şi vioară.*
Menţiunea II onorifică: MARCEL MIHALOVICI pentru *Nocturnă.*
Menţiunea II şi încurajare în bani: THEODOR ROGALSKI pentru *Suita pentru pian.*

1922 — Premiul I: GEORGE SIMONIS pentru lucrarea *Ritual.*
Premiul II: MARŢIAN NEGREA; SABIN DRAGOI.

1923 — Premiul II: MIHAIL G. ANDRICU; THEODOR ROGALSKI.
Premiul II (repetare): SABIN DRAGOI.

1924 — Premiul I: MIHAIL G. ANDRICU pentru *Suita pentru orchestră;* FILIP LAZAR pentru *Divertisment* pentru orchestră.

1925 — Premiul I: MARCEL MIHALOVICI.
Menţiunea II şi încurajare în bani: MANSI BARBERIS.

1926 — Premiul I onorific:
Premiul I: THEODOR ROGALSKI pentru *Cvartet de coarde.*
Premiul II onorific: *Suita romantică.*
Menţiunea I: ION VASILESCU pentru *Cvartet de coarde.*

1927 — Menţiunea I: C. GEORGESCU.
Menţiunea I onorifică: LEON MENDELSOHN.

1928 — Premiul I: SABIN V. DRAGOI pentru *Divertisment rustic.*
Menţiunea I: LEON MENDELSOHN pentru *Cvartet.*

1929 — Menţiune şi încurajare în bani: DIDIA ST. GEORGES pentru *Tema cu variaţiuni pentru pian.*

1930 — Premiul I: LEON KLEPPER pentru *Tripla fugă pentru două piane.*
Menţiunea I: DIDIA ST. GEORGES pentru *Suita pentru pian.*

1931 — Premiul I: CONSTANTIN C. NOTTARA pentru *Poem pentru vioară şi orchestră.*
Menţiunea I: ALFRED MENDELSOHN.
Menţiunea II şi încurajare în bani: PAUL CONSTANTINESCU.

1932 — Premiul II: PAUL CONSTANTINESCU.
Menţiunea I: DINU LIPATTI.
Menţiunea II: CONSTANTIN SILVESTRI.

1933 — Premiul II: DINU LIPATTI pentru *Sonatina.*
Menţiunea I: NICOLAE BUICLIU.
Menţiunea II: RODICA ŞUŢU.

1934 — Premiul I onorific: DINU LIPATTI pentru suita *Şătrarii.*
Premiul II: NICOLAE BRINZEU pentru *Fantezie pentru orchestră;* CONSTANTIN SILVESTRI pentru *Cinci capricii pentru orchestră.*
Menţiunea I onorifică: MANSI BARBERIS.
Menţiunea I: ZENO VANCEA.
Menţiunea II: HILDA JEREA.

1936 — Premiul II (repetare): CONSTANTIN SILVESTRI pentru *Cvartet de coarde.*
Premiul II: ANDREESCU-SKELETTI pentru lucrarea *Moartea zimbrului.*
Premiul III onorific: ZENO VANCEA.

1937 — Premiul I: CONSTANTIN SILVESTRI pentru *Sonata pentru pian şi violoncel.*
Premiul II onorific: ZENO VANCEA pentru *Dansuri groteşti.*
Premiul III onorific: IULIU MUREŞIANU pentru *Suita pentru orchestră.*
Menţiunea I onorifică: EMANOIL ELENESCU; VASILE IJAC; NICOLO CHILF.
Incurajare băneasca: NICOLAE BRINZEU.

1938 — Premiul I: PAUL CONSTANTINESCU pentru lucrarea *O nuntă în Moldova;* MARŢIAN NEGREA pentru *Rapsodia romînă.*

Premiul II: ZENO VANCEA; ACHIM STOIA.
Premiul III: EMANOIL ELENESCU pentru *Rapsodia pentru vioară şi orchestră.*

1942 — Premiul I: NICOLAE BRINZEU pentru *Preludiu şi fuga.*
Premiul II: ION HARTULARI-DARCLÉE pentru lucrarea *Vîrful cu dor.*
Premiul III: MANSI BARBERIS pentru *Simfonia I-a;* GHEORGHE DUMITRESCU pentru *Poemul amurgului* şi *Poem vesel.*
Menţiunea I-a: GRIGORE GHIDIONESCU pentru *Sonata pentru pian;* SANDU ALBU pentru *Sonata pentru vioară.*

1943 — Premiul I: ZENO VANCEA pentru *Recviem.*
GHEORGHE DUMITRESCU pentru *Uvertura eroică.*
Premiul III: MIRCEA POPA pentru *Cvartet.*
Menţiunea I onorifică: DIDIA ST. GEORGES pentru *Sonatina pentru pian.*
Menţiunea II onorifică: EUGEN RADOVICI pentru *Poem pentru vioară şi pian.*

1944 — Menţiunea I onorifică: EUGEN RADOVICI pentru *Sonata pentru pian.*
Menţiunea II onorifică: THEODOR GRIGORIU pentru *Cvartet;* GHEORGHE DUMITRESCU pentru *Suita a II-a simfonică.*

1945 — Premiul II onorific: SERGIU NATRA pentru *Marş şi coral.*
Premiul II: MARIUS CONSTANT pentru *Concert pentru pian;* ALFRED MENDELSOHN pentru *Simfonia.*
Menţiunea II onorifică: MIHAI BREDICEANU.
Menţiunea III: FRANCISC WECHSLER pentru *Sonata pentru vioară.*

1946 — Premiul I: ALFRED MENDELSOHN pentru *Suită comemorativă;* GHEORGHE DUMITRESCU pentru *Simfonia.*
Premiul II: HILDA JEREA pentru *Concert pentru pian.*
Premiul III: LUDOVIC FELDMAN pentru *Suită pentru trei suflători;* LAURENŢIU PROFETA pentru suita *Ceata veselă.*
Menţiunea I: VALENTIN GHEORGHIU pentru *Cvartet* şi *sonata pentru pian;* TUDOR CIORTEA pentru *Sonata pentru vioară.*
Menţiunea II: ANATOL VIERU pentru *Suită în stil vechi.*

CUPRINSUL:

		Pag.
GEORGE ENESCU	* * *	3
Hotărîrea Consiliului de Miniştri al R.P.R. privind unele măsuri pentru cinstirea memoriei lui George Enescu . .	* * *	4
OMAGII LUI GEORGE ENESCU		
Nu-l vom uita	*Comitetul Organizaţiei pentru pace a muzicienilor din Marea Britanie*	5
Numele lui George Enescu va trăi în amintirea muzicienilor din toată lumea	*A. Haciaturian*	5
Pierderea lui Enescu ne doare şi pe noi	*Z. Kodaly*	5
Îi păstrez o amintire credincioasă	*Margueritte Long*	6
Amintindu-mi de George Enescu	*P. P. Kuby*	6
Enescu — un patriot care şi-a slujit poporul	*P. Vladigherov*	6
George Enescu, aşa cum l-am cunoscut	*M. Andricu*	7
Gînduri despre George Enescu	*T. Brediceanu*	8
In memoria marelui muzician	*D. Cuclin*	9
George Enescu, geniu al muzicii romîneşti	*P. Constantinescu*	13
Caracterul popular al operei lui George Enescu	*S. Drăgoi*	13
Amintiri despre George Enescu	*I. Dumitrescu*	14
Pildă a unei munci neobosite	*V. Filip*	16
Lui George Enescu	*St. Golestan*	17
Vraja enesciană	*M. Jora*	17
Marelui nostru artist	*Alf. Mendelsohn*	18
Gînd despre Enescu interpret	*Fl. Muzicescu*	19
O uriaşă operă creatoare închinată adevărului, frumosului şi binelui	*Tr. Săvulescu*	19
Marele nostru îndrumător	*I. Vasilescu*	21

Rolul şi locul creaţiei lui George Enescu în muzica romînească	*Z. Vancea*	22
George Enescu prieten al Uniunii Sovietice	*Şt. Vencov*	30
George Enescu violonist	*G. Enacovici*	34
Sonata a III-a pentru vioară şi pian de George Enescu . .	*T. Ciortea*	37
In legătură cu drumul creaţiei enesciene	*R. Ghircoiaşiu*	45
Amintiri despre George Enescu	*Dr. I. Willer*	48

CINSTIND MEMORIA LUI GEORGE ENESCU

La Uniunea Compozitorilor din R. P. R. . . . . * * *		50
Concertul Filarmonicii de Stat „George Enescu" . . .	*I. V. Pandelescu*	50
Manifestări muzicale în ţară . . . . . * * *		53
Presa noastră la moartea lui George Enescu . . . . . * * *		54
Index al lucrărilor lui George Enescu . . . . . * * *		55
Laureaţi ai premiului naţional de compoziţie „George Enescu" * * *		57

SUPLIMENTE:

GEORGE ENESCU, MUZICIANUL PATRIOT
de
Romeo Drăghici

CAIET DE PIESE MUZICALE:

George Enescu
PRELUDIU ŞI CINT TĂCUT

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

I. P. 2. c. 3326

GEORGE ENESCU
MUZICIANUL PATRIOT

DE

ROMEO DRĂGHICI

SUPLIMENT
„MUZICA"
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI CULTURII
1955

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

1955/5

George Enescu în mijlocul răniţilor romîni şi ruşi

Nr. regul	Numele şi Pronumele	Gradul	Corpul din care face parte	Observaţiuni
+	Alfred Alessandrescu (Compozitor)	Sub-locotenent	Colónia de maniţii, Bateria 3 reg. 3	se află actualmente (20 oct 1916 X) 159 str. Călăraşi (Bucureşti)
	Edgar Istratti (Baryton)	Sergent T. R.	Parcul Artilerie al Corpului I armată	(pentru momentionare)
	Gheorghe Folescu (Bas)	caporal	Cartierului Diviziei 21	
	Papazuglu (violoncelist)	?	?	
	Vasile Rabega (tenor)	Sub-locotenent	Administraţie Depozitul de echipament Bucureşti	
	Paulian (Baryton)		Sft. Regim. 80 Inf.	
	Nicolae Rabega (tenor)	caporal	Secţia telegrafică Cartierul Diviziei 21	
	Romulus Vrăbiescu (tenor)	Soldat dispensat T. R.	Batalionul Pionier Cetate Compania II de marş Reg. unica F. N. G. grupul XI şi XII	
	Costescu-Duca (Baryton)	?	Reg. 40 Calug.	Soldat
	Teodorescu profesor de violoncel la Iaşi	?	A se informa la Conservatorul muz. Iaşi	
	Teodorescu baryton	?	Capor. Cart. Diviziei 21	
	Ion Corăscu (tenor)	Soldat	Regimentul 80 Compania I (Slobozia)	
	Theodor Fuchs pianist	milit.	reg. 46 Batalionul 2	
	Virgil Bărcănescu (tenor)	Sub-locotenent	Agh. Reg. 85 Inf. Bagada Kaiste Dmitr.	
	Jean Athanasiu (Baryton)	Soldat dispensat	Plutonul trupei Minist. Resboiu	
	Gheorghe Niculescu (Bas)	caporal	Compania 2a Limitarea mob. Minist. Resboiu pent. trupei	

George Enescu

Documentul în care George Enescu cerea mobilizarea pe loc în scopuri culturale a unor muzicieni, în timpul primului război mondial

George Enescu, muzicianul patriot

Maestrul George Enescu a fost prezentat de către toți comentatorii străini și de către unii de la noi, numai ca violonist-muzician, compozitor, dirijor, pianist și chiar conferențiar, neglijîndu-se însă ființa lui, patriotul, care prin multiplele sale manifestări a dovedit că nu este numai un geniu al muzicii ci, trup din trupul, suflet din sufletul poporului nostru.

Pentru a caracteriza exemplara noblețe, corectitudinea și demnitatea, proprie maestrului George Enescu, reproducem cuvintele de neuitat spuse în ziua de 10 septembrie 1946, cînd l-am condus la Constanța pentru a pleca peste hotare de unde voind a se întoarce a fost împiedicat.

„Voi munci pînă în cele din urmă clipe ale vieții, voi muri în lipsuri, dar nu voi primi nici un bănuț dacă nu este produsul muncii mele".

Adîncii credințe cu care a înțeles să slujească țara lui dragă de-a lungul întregii sale vieți, îi stă mărturie marea sa operă, prodigioasa sa activitate de animator, sprijinitor și răspînditor al muzicii noastre.

Desigur, nu este ușor a releva multiplele laturi ale activității sale. Ne propunem aci să înfățișăm, dintr-o perioadă restrînsă — anii primului război mondial — unele aspecte grăitoare pentru felul în care marele artist a înțeles să stea în momentele de grea încercare, alături de poporul său, să-i aline suferințele prin arta sa măiastră.

R. D.

1913 — 1919... în Romînia de atunci viața muzicală începea să înflorească în pofida greutăților impuse de situație.

Apariția, pe scenele de concert a maestrului George Enescu a stîrnit treptat interesul și dragostea publicului, nefixat încă pe deplin asupra laturii muzicale mai înalte.

Bucureștiul, capitală a țării, nu putea fi lipsit de o formație orchestrală permanentă.

Vechea Societate Filarmonică, a cărei activitate începuse în anul 1868, s-a menținut foarte anevoie și numai datorită faptului că în jurul lui Eduard Wachmann, conducătorul orchestrei, se grupaseră cîteva elemente de valoare ca: Ludovic Wiest, Robert Klenck, Schipek, C. Dimitrescu și, mai cu seamă, D. Dinicu.

Se dădeau în fiecare an cîteva concerte simfonice, urmărite de un public cît se poate de restrîns, manifestînd oarecare gust pentru muzică. Audițiile simfonice au continuat pînă-n 1904, sub conducerea lui Wachmann, cînd bagheta a trecut în mîna lui D. Dinicu.

Acesta, prin neobosite străduințe pe lîngă puternicii zilei, nu reușește decît în 1906 să obțină o subvenție de la Stat, înjghebarea simfonică de pînă atunci căpătînd denumirea de „Orchestra permanentă a Ministerului Instrucțiunii Publice".

Avînd relativ asigurată existența materială, orchestra se completează cu elemente de valoare — parte din străinătate, printre care renumitul violonist Karl Flesch, Geza Cres, Malcher, Josef Prunner și Hoerath, iar parte din țară, ieșite din cele două conservatoare de muzică (din București și Iași) devenind astfel un ansamblu de o factură superioară celei de pînă atunci, putînd să-și îmbunătățească repertoriul, reușind prin concertele ce le dădeau în fiecare duminică după-amiază, în sala Ateneului, să trezească din ce în ce mai mult gustul pentru muzica simfonică. Orchestra concerta în timpul verii la Sinaia.

Dimitrie Dinicu își are în istoria muzicii romînești un loc de cinste.

Aceasta era situația în 1913 — aprilie, cînd maestrul Enescu a venit în țară, adus de evenimentele externe, care făceau să se ivească primejdiile unui război mondial.

Pe tărîmul creației muzicale, manifestările erau cu totul restrînse. Numele lui Alexandru Flechtenmacher, Eduard Caudella, Gavriil Musicescu (ultimii doi trăiau la Iași), nu erau cunoscute decît într-o mică măsură.

Cum am mai spus, publicul nostru nu era încă îndeajuns de pregătit pentru muzica simfonică. Dar putea și trebuia să fie îndrumat. Nu aveam încă înjghebată o școală romînească pentru studiul compoziției. In acest scop se recursese la elemente de peste hotare. Astfel se explică prezența în țara noastră a lui Alfonso Nunzio Castaldi, angajat ca profesor de armonie, contrapunct, fugă și compoziție la conservatorul din București. Castaldi a fost adevăratul îndrumător, dascălul tuturor celor care începuseră să mijească în ramura componistică.

Prezența maestrului George Enescu în țară, cu începere din 1913, a fost de neprețuit, el fiind acel viu stimulent pentru tinerii compozitori (Al-

fred Alessandrescu, Dimitrie Cuclin, Ion Nonna Otescu, Mihail Jora, George Enacovici, George Simonis, Constantin Nottara ş. a.).

Intemeierea premiului naţional de compoziţie, premiu al cărui fond iniţial de 25.000 lei aur — mărit treptat prin noi concerte date de către maestru în acest scop, ajungînd să totalizeze pînă în 1916 (intrarea noastră în război), suma de peste 100.000 lei aur, depusă tot la Casa Şcoalelor — a stîrnit ambiţia, avîntul tinerilor compozitori, ei întrecîndu-se prin lucrările prezentate la concurs. Căci, o dată cu depunerea primei sume de 25.000 lei aur în 1912, s-a alcătuit şi un regulament, potrivit căruia premiile se atribuiau numai prin concurs. Opera iniţiată cu atîta dezinteres material din partea maestrului a luat numele de „Premiul George Enescu" fapt ce nu se putea mai drept.

Cercetînd arhivele, cît şi datorită lămuririlor date de către maestrul Alfred Alessandrescu (unul dintre cei mai intimi şi devotaţi colaboratori ai maestrului Enescu), am reconstituit lista oficială a premianţilor cu începere de la 1913 şi pînă în 1946, cînd s-a ţinut ultimul concurs, după care maestrul a plecat peste hotare.

Interesant că se acordau premii în bani pentru cei mai nevoiaşi şi premii şi menţiuni onorifice celor mai îndestulaţi.

Găsim necesar a publica în întregime lista premianţilor de la înfiinţare pînă în 1916 (războiul, refugiul în Moldova au împiedicat ţinerea concursului din 1916, el nefiind reluat decît în 1919).

Din venitul primului fond — un an după depunerea sumei de 25.000 lei la Casa Şcoalelor — în 1913 s-a atribuit lui Dimitrie Cuclin, premiul I în sumă de lei 2.300 *aur* (cu ajutorul acestor bani o familie putea trăi un an întreg). D. Cuclin prezentase lucrarea : Scherzo pentru orchestră. Lui Ion Nonna Otescu i s-a decernat premiul I onorific pentru poemul simfonic „Narcis". Alfred Alessandrescu a obţinut premiul II onorific pentru uvertura „Didona" ; I. Bohociu o menţiune onorifică pentru „Balada" ; Gh. Fotino o menţiune onorifică pentru „Rapsodia romînă"; I. Borgovan, August Bena, Traian Popovici au obţinut menţiuni. In anul 1914, nu s-a acordat nici o distincţie. In schimb în 1915, prin mărirea simţitoare a fondului, datorită generozităţii maestrului, premiile acordate în bani au fost mult sporite. Astfel premiul I era de 3.000 lei. El a fost împărţit egal între George Enacovici pentru Sonata pentru pian şi Stan Golestan, pentru „Rapsodia romînă". Premiul I onorific l-a obţinut Mihail Jora, pentru „Suita nr. 1 pentru orchestră" ; Premiul al doilea şi 500 lei — Lucian Teodosiu, pentru Cvartetul de coarde în re major. Menţiune onorifică a obţinut Filip Lazăr pentru Sonata în fa minor.

In 1916 premiul întîi şi 2.500 lei l-a obţinut Alfred Alessandrescu, pentru poemul simfonic „Acteon". Menţiuni şi cîte 450 lei — Nicolae Caravia, pentru „Andante", Mircea Bîrsan, pentru „Suită", G. Galinescu, pentru „Ielele".

Datele citate mai sus lămuresc îndeajuns contribuţia patriotică fără seamăn pe care maestrul Enescu a dat-o în domeniul stimulării morale şi materiale a creaţiei muzicale romîneşti.

Dacă tinerii compozitori s-au grupat în jurul maestrului, primind îndrumările, sugestiile sale, reuşind într-un timp atît de scurt de la venirea sa în ţară (1913) să înfăptuiască progrese atît de însemnate în lucrările lor, auditorul de concerte nu avea încă un nivel artistic corespunzător. In această direcţie trebuia dusă acţiunea. Şi aici rolul maestrului a fost prodigios. Imi aduc aminte că după primele audiţii ce au avut loc la scurt timp după sosirea în ţară, afluenţa publicului era atît de mare încît trebuia să duci o adevărată luptă pentru obţinerea unui loc de la agenţia unde se vindeau biletele, atît pentru concertele dirijate cu orchestra, cît şi la cele în care apărea ca solist al lor, sau pentru seriile de sonate cu pian.

Este locul să arătăm interesul deosebit pe care maestrul îl manifesta faţă de studenţime, care lipsită de mijloace materiale, nu avea posibilitatea să cumpere locuri. De aceea, el dăduse dispoziţie impresarului să permită permanent intrarea gratuită a unui număr de studenţi astfel încît sala Ateneului era ticsită la refuz, studenţi şi alţi tineri strecuraţi pe lîngă ei, ocupînd toate locurile de trecere, aşezîndu-se şi pe marginile scenei.

Un alt fapt de relevat este atitudinea lui D. Dinicu, directorul orchestrei Ministerului, care a înţeles din prima clipă că prezenţa la pupitru a maestrului va însufleţi, prin autoritatea şi avîntul tinereţii sale, publicul şi muzicanţii. Nu a arătat nici un pic de invidie, în legătură cu cel care din dragoste nesfîrşită pentru ţara şi poporul său, părăsind locurile gloriei strălucitoare ale Apusului, a venit să dăruiască celor iubitori de artă adevărată manifestările geniului său.

S-a produs o completă prefacere în mediul muzical romînesc. Compozitori, executanţi, auditori s-au strîns în jurul său, înflăcăraţi de suflul nou, proaspăt, din ce în ce mai doritori să trăiască în această atmosferă artistică, necunoscută pînă atunci. Şi maestrul înfăptuia, în adevăr, opere de artă.

Vom insista mai pe larg asupra activităţii sale ca dirijor.

Chiar în toamna 1914, a început sistematic lucrul cu orchestra. Mijloacele de atunci nu se pot compara cu cele de azi. Totuşi, printr-o serie de concerte, conduse exclusiv de el, a transformat aproape radical acea falangă simfonică.

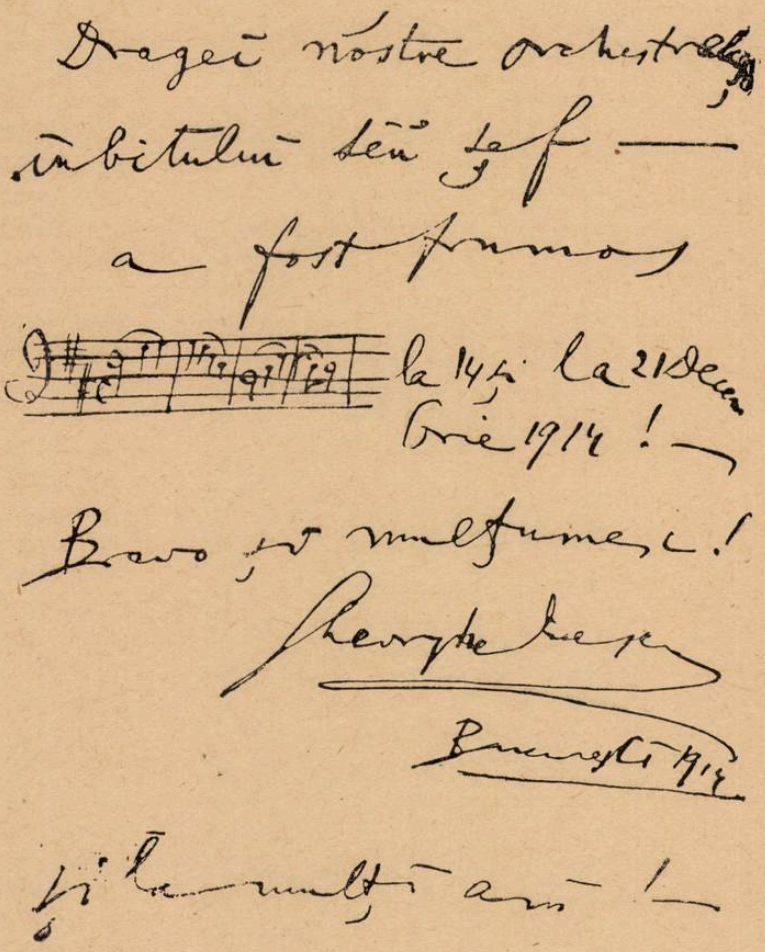
In cîteva luni a izbutit să prezinte, în primă audiţie în Romînia, Simfonia a IX-a de Beethoven. Acest mare eveniment artistic a avut loc duminică 14 decembrie 1914, în sala Ateneului.

Corul „Carmen" sub conducerea lui D. G. Kiriac şi soliştii Elena Drăgulinescu — soprană, M. Georgescu — alto, R. Vrăbiescu — tenor şi G. Folescu — bas, au sprijinit audiţia monumentalei opere beethoveniene, condusă de maestru. Concertul s-a dat în folosul Societăţii „Crucea Roşie Română".

Audiţia Simfoniei a IX-a era precedată şi de alte piese muzicale. S-a cîntat, în prima parte: „Şeherezada", suită simfonică în patru părţi de Rimski-Korsakov şi „L'apprenti sorcier" (Ucenicul vrăjitor), de Paul Dukas, lucrări destul de dificile pentru orchestră. Abia în partea doua a programului s-a executat Simfonia a IX-a.

Cei care am asistat la prima audiţie a Simfoniei cu cor la 14 decembrie 1914, nu vom putea uita vreodată emoţia produsă de o asemenea înălţare artistică, inegalată de atunci de altcineva.

Concertul din 14 decembrie s-a repetat în ziua de duminică 21 decembrie 1914, cu modificarea părţii I-a: s-au cîntat fragmente din „Romeo şi Julietta" de Berlioz şi două nocturne de Debussy.



Autograful dat de George Enescu în cartea de aur a Orchestrei Ministerului Instrucţiunii Publice cu prilejul primei audiţii a Simfoniei a IX-a de Beethoven

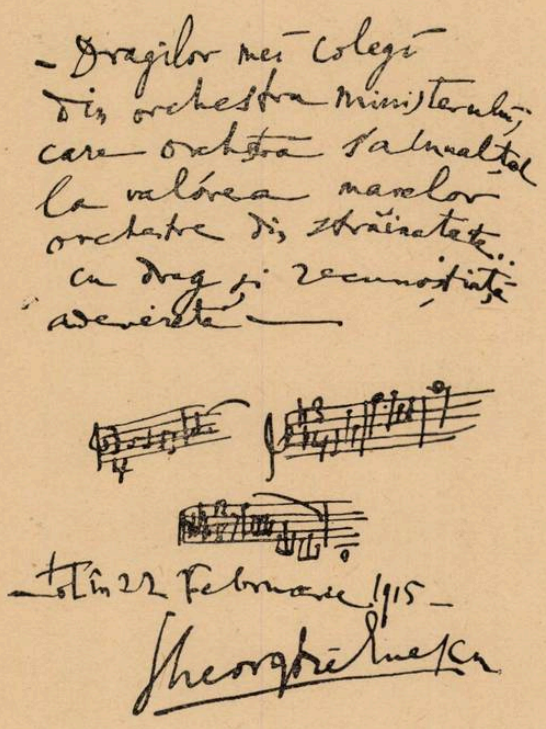
După cît îmi amintesc s-au mai dat trei audiţii ale Simfoniei a IX-a — şi acestea în scopuri de binefacere.

Paralel cu activitatea de dirijor, maestrul susţinea numeroase recitaluri, concerte de sonate etc. Astfel, la 8 decembrie 1914 maestrul a dat un concert de vioară cu piano în beneficiul unei societăţi de binefacere.

In luna ianuarie şi la începutul lui februarie 1915, maestrul a întreprins în oraşele din provincie un turneu de concerte de violină, fiind acompaniat la pian de devotatul său Theodor Fuchs. Nu putea vitregi pe aceia care nu erau îndestulaţi material să vină în Bucureşti să-l vadă şi să se bucure de vraja cîntecului său. Produsul acelor concerte cu adevărat educative, l-a dat Casei Şcoalelor, tot pentru fondul „Premiul George Enescu", mărindu-l astfel pe cel iniţial. Acest turneu a fost în aşa fel organizat încît să aibă răgazul să vină şi în capitală, unde avea programate şi alte concerte. Printre ele, două sînt de remarcat în chip deosebit, întrucît au fost date în scopul strîngerii primului fond pentru construirea unei orgi la Ateneul Romîn, — orga pe care o vedem şi ascultăm cu toţii şi astăzi. Această iniţiativă se datoreşte exclusiv maestrului. Primul concert a avut loc la 22 ianuarie 1915, cu concursul pianistei Cella Delavrancea, iar al doilea în 24 ianuarie 1915, cu concursul pianistei Muza Ghermani-Ciomac. Audiţii, în acelaşi scop, au avut loc şi în provincie, ele fiind repetate şi la Bucureşti.

Reîntors în Bucureşti după terminarea turneului, maestrul reia bagheta, iar în ziua de duminică 22 februarie 1915 dirijează în sala Ateneului, concertul simfonic în beneficiul „Asociaţiunii Muzicale Romîne".

Maestrul, simţind înflăcărarea cu care publicul urmărea concertele, i-a pregătit o surpriză artistică fără precedent: audiţia integrală a ac-



Autograf dat la concertul simfonic în beneficiul „Asociațiunii Muzicale Romîne"

tului III din „Parsifal" de Richard Wagner. Ne povestea atunci, celor intimi, cît curaj îi trebuia ca să realizeze acest lucru cu totul nou în activitatea muzicală românească.

După o minuțioasă pregătire a orchestrei, după repetiții metodice în care nu-i obosea pe orchestranți, avînd sprijinul necondiționat al corurilor „Carmen" și „Domnița Bălașa" care lucrau sub supravegherea sa personală, ajutat fiind de Kiriac, — cu concursul soliștilor: R. Vrăbiescu — tenor, Jean Atanasiu — bariton și Edgar Istraty — bas, maestrul a reușit ca, duminică 8 martie 1915, să dea prima audiție în sala Teatrului Național. Concertul a început cu o piesă simfonică: J. S. Bach: Concertul brandenburgic nr. 4 în sol major. Nu se poate vorbi de un succes. A fost un adevărat triumf. Spectacolul s-a repetat la 12 martie cu aceeași distribuție.

La 15 martie 1915 un nou concert simfonic: In program figurau: Uvertura „Egmont" de Beethoven, poemul simfonic „Stenka Razin" de A. Glazunov și Simfonia în mi bemol de George Enescu.

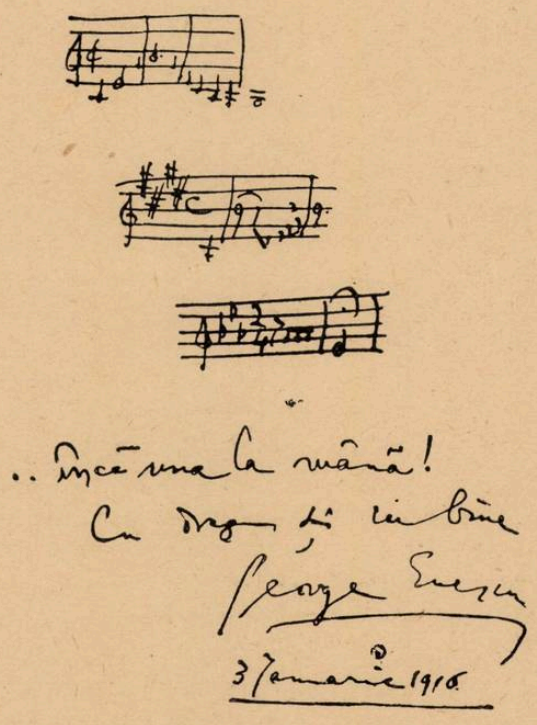
Apoi, la 10 aprilie, la cererea generală, actul al III-lea din „Parsifal" s-a repetat cu aceeași distribuție. Concertul a început de această dată cu Simfonia IV-a de Beethoven, una din operele beethoveniene preferate de maestru.

Viața muzicală din București și provincie, unde maestrul prin concertele sale stîrnise un nemaipomenit interes muzical, se desfășura în atmosfera încordată datorită războiului mondial ce se înteța din ce în ce mai mult. Dar ea își urma cursul arătînd parcă la toată lumea că menirea omului nu este aceea de a fi autor de măceluri ci de neprețuitoare frumuseți. Deschiderea stagiunii în toamna 1915, trebuia amănunțit pregătită, atît pentru București cît și pentru orașele din țară.

Din programele de mai jos ne putem da seama de puterea de muncă, de rezistența fizică a maestrului. Nu cunoaștem un alt muzician, chiar dintre ceilalți cu renume mondial, care să fi îndeplinit într-un timp atît de scurt, cu programe noi la fiecare concert, o astfel de manifestare, cu adevărat prodigioasă.

Cele 16 concerte ale literaturii viorii, cu acompaniament de pian sau orchestră — date în condiții de superioară execuție și de inspirată interpretare ce nu le vom putea uita vreodată — au constituit cel mai prețios dar pe care l-a făcut publicului. Un amănunt: maestrul cînta toate bucățile pe dinafară.

Inceput la 12 noiembrie 1915 — cu acompaniament alternînd, cum am mai spus, de pian sau orchestră (sub conducerea lui D. Dinicu) — ciclul celor 16 concerte se termină la 16 februarie 1916; maestrul a mai dat și alte patru concerte populare: trei cu pian și unul cu or-



Autograf dat cu prilejul concertului din 3 ianuarie 1916

chestră, pentru tineret. A făcut și muzică de cameră cu D. Dinicu.

Aceasta nu înseamnă bineînțeles că, între ele, nu au avut loc și altele, numai cu orchestra, pentru „Premiul Enescu" sau „Orga de la Ateneu". Astfel la 3 ianuarie 1916 dirijează următorul program: Uvertura „Leonora" nr. 3 de Beethoven, „Idila lui Siegfried" de R. Wagner și Simfonia a V-a de Beethoven. Sau la 10 ianuarie, Simfonia a VI-a „Pastorala" de Beethoven, preludiul la actul III din „Lohengrin", Preludiul și moartea Isoldei din Tristan — solistă Lucia Cosma — și uvertura la „Olandezul zburător" de Richard Wagner.

La 11 martie un nou concert. Era dat în folosul orfelinatului din Sibiu, pentru orfanii soldaților romîni de acolo. Solistă a fost Lucia Cosma.

Interesant este concertul de Sonate din 13 martie 1915 cu maestrul la pian și D. Dinicu la violoncel.

Muzicanților din acea vreme maestrul le-a păstrat de-a lungul vieții sale o afecțiune deosebită, tratîndu-i pe toți, fără excepție, drept colegi.

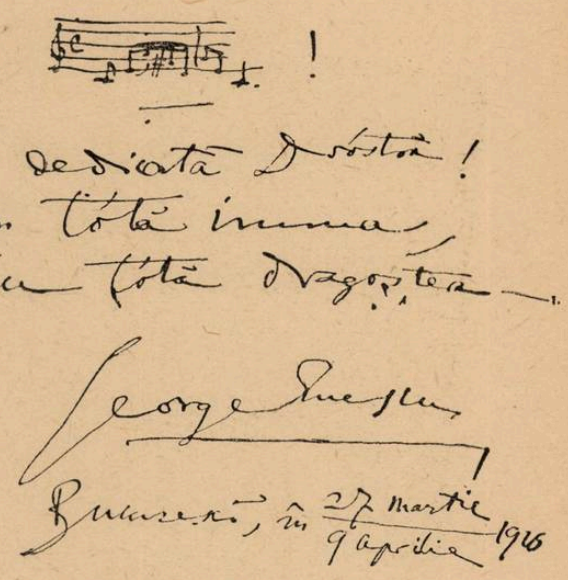
Față de nici unul, oricît de modeste i-ar fi fost mijloacele, maestrul nu a avut vreun gest prin care să-i fi jignit sensibilitatea. Dimpotrivă. Pe foarte mulți dintre ei, atunci cînd i s-au adresat, i-a sprijinit îndeaproape, dîndu-le posibilitatea de a se manifesta în public, acompaniindu-i. Din toată făptura sa emană o bunătate omenească, o generozitate, proprie naturii umane la cel mai înălțător grad de dezvoltare al ei.

Printre cei mai de seamă muzicieni, fruntaș între fruntași, apreciat în mod deosebit de maestru cît și de public, era Josef Prunner. Din întîmplare mi-a parvenit un program al concertului de contrabas al iubitului nostru muzician, concert acompaniat la pian de maestrul Enescu. (Prunner spune că „contrabasul este un rău necesar al orchestrei"). Acel concert a avut loc în seara de 23 martie 1916, în sala Liedertafel. Prietenul Prunner îmi povestea de curînd, emoționat, cu lacrimi în ochi, succesul său, preamărind bunătatea și modestia maestrului, care i-a venit în ajutor în vremurile cele mai grele.

Concerte populare a dat maestrul și cu credinciosul său acompaniator Theodor Fuchs.

Un gest de o rară delicatețe a maestrului a fost acela de a se duce la patul marelui pictor Luchian, care se găsea în ultimele clipe ale vieții sale. Iată relatarea acestei înduioșătoare scene de către Tudor Arghezi:

„...Cînd pictorul încetase să mai zugrăvească și aproape învins de suferința lui contempla din patul pe care nu-l mai părăsise de mulți ani umbra unei zile micșorate către seară, cineva se înfățișă în odaia lui, în singurătatea lui din str. Primăverii, purtînd sub manta o vioară.



Autograf dat cu prilejul primei audiții a Suitei a II-a op. 20 dedicată orchestrei Ministerului Instrucțiunii Publice

Era un domn tînăr, îmbrăcat în negru și vizita neașteptată nu-i păru curioasă artistului, sleit de ultima criză. Casa lui Luchian era deschisă la orice oră, ca o catedrală. Tînărul își desfăcu vioara, și-o duse sub bărbie, începu să cînte... Era o scenă pe care un pictor istoric va căuta cîndva să o zugrăvească, stranie și de o simplicitate măreață. Vioristul cîntă două ore, în mijlocul odăii.

...Pictorul ascultă mut, două ore... Cînd muzicantul își ridică arcușul de pe coarde, Luchian avea ochii înecați de lacrimi și de o mare lumină...

Ei nu se cunoșteau.

— „Cine ești dumneata?" întrebă bolnavul.

Și celălalt cu sfială răspunse:

— „Sînt George Enescu"!...

La 27 martie și la 6 aprilie maestrul a condus prima audiție în țară a Suitei a II-a, op. 20, (do major). Această lucrare o dedicase fostei „Orchestre a Ministerului".

Publicul din provincie îl chema insistent. Trebuia să se supună... Intreprinde deci un turneu, organizat în așa fel încît să aibă putința să vină și în București, unde programase concerte cu pian și orchestră pentru „Premiul Enescu" și „Orga Ateneului". Turneul din orașele cele mai îndepărtate din provincie unde se găsea o sală și un pian (chiar particular) a constituit cea mai înălțătoare faptă, prin caracterul ei educativ. Pretutindeni i se făceau primiri triumfale, așa cum i se cuveneau, din partea tuturor iubitorilor de muzică, conștienți de atenția ce le-o dădea maestrul, cu toată dragostea lui de patriot.

Pentru încheierea stagiunii 1915—1916 după toată activitatea prodigioasă desfășurată, ma-

Programe de concerte din perioada la care ne referim

estrul a ținut ca să răsplătească marele său auditoriu. In acest scop, a pus în studiu, spre a prezenta pentru prima oară în Romînia, monumentala lucrare a compozitorului francez H. Berlioz, „Damnațiunea lui Faust" legendă dramatică în patru părți.

Cu același curaj ca și pentru Simfonia IX-a și actul al III-lea din „Parsifal" s-a apucat de lucru la începutul lunii aprilie, reușind să dea prima reprezentație la 24 aprilie 1916. Numai cine cunoaște cîtuși de puțin această lucrare de mari proporții, poate aprecia meritul aceluia care conduce audiția ei, ținînd mai ales seama de mijloacele de atunci. Corul „Carmen" sub direcția lui D. Kiriac, soliștii Elena Drăgulinescu, V. Rabega, Gh. Folescu și C. Petrescu, au înțeles măreția evenimentului și au contribuit cu tot sufletul, cu tot talentul, la succesul deplin al concertului, spre mulțumirea maestrului și a publicului.

Prima audiție s-a dat în folosul „Asociației Muzicale Romîne".

Executarea integrală a acestei opere muzicale, a stîrnit un entuziasm de nedescris determinînd pe maestru să o repete de 3 ori, în luna mai și la începutul lui iunie (ultimele două spectacole au avut loc la 8 și 16 iunie 1916).

Revista „Muzica" din 6 iunie 1916, a fost închinată aproape în întregime, acestui eveniment muzical. Iată motto-ul revistei: „După Simfonia IX-a, după actul al treilea din Parsifal, George Enescu săvîrșește al treilea miracol, dirijînd cu o rară perfecție, de patru ori în șir, cu același succes extraordinar, geniala capodoperă a lui Berlioz „Damnațiunea lui Faust". Acest fapt constituind un eveniment de o importanță rară, pentru activitatea noastră muzicală, sîntem fericiți a consacra în bună parte acest număr ilustrului compozitor francez și operei sale". In același număr, Emanoil Ciomac, după ce face prezentarea și analiza operei, vorbește în încheiere despre executarea și interpretarea ei. Credem foarte util, a reproduce o parte din acel articol:

„In sfîrșit ajungem la maestrul Enescu. Trebuie să mărturisim că geniul d-sale ne dezarmează ori de cîte ori vorbim de el, riscînd să cădem în laude care pot părea de la o vreme plate ori banale. Am fi bucuroși să spunem și ceva rău, numai să putem o dată rupe monotonia veșnicelor elogii; să ne resemnăm deci a-i ridica iarăși osanale. Să vorbim iarăși de acea miraculoasă claritate a detaliului care totuși nu stînjenește admirabila gradație a efectului, care nu rupe linia mare a construcției. Să vorbim de focul acela care din sufletul său trece pe scenă și sală. De minunata dozare a timbrelor diferite și de obținerea unui echilibru sonor ce l-am fi crezut irealizabil în sala Ateneului. De ritmul acela pasionat pe care nici chiar virtuozul Enescu nu-l are. De libertatea pe care i-o dă memoria prodigioasă și autori-

tatea fiecărui gest care precede întotdeauna accentul voit. E miraculos ce a putut scoate Enescu din „Marşul lui Rakoczi", ori din „Menuet des Follets". Am putea urma la nesfîrşit. E însă timpul să ne oprim" isprăveşte Emanoil Ciomac recenzia sa.

In această înălţătoare atmosferă maestrul încheie seria concertelor. Era timpul să se odihnească după o muncă atît de încordată.

Nostalgia locurilor copilăriei îl duce spre ele. Pleacă la Dorohoi către casa părintească. Frămîntările politice nu-i dau însă prea mult răgaz. La 15 august 1916 Romînia intră în primul război mondial. Maestrul se reîntoarce imediat la Bucureşti.

In 1916, maestrul împlinea 35 de ani. A fost mobilizat ca sanitar la Spitalul militar condus de către prof. dr. Ion Moscu. O fotografie din acea vreme ni-l arată în mijlocul personalului medical al spitalului, înconjurat de răniţii romîni şi ruşi.

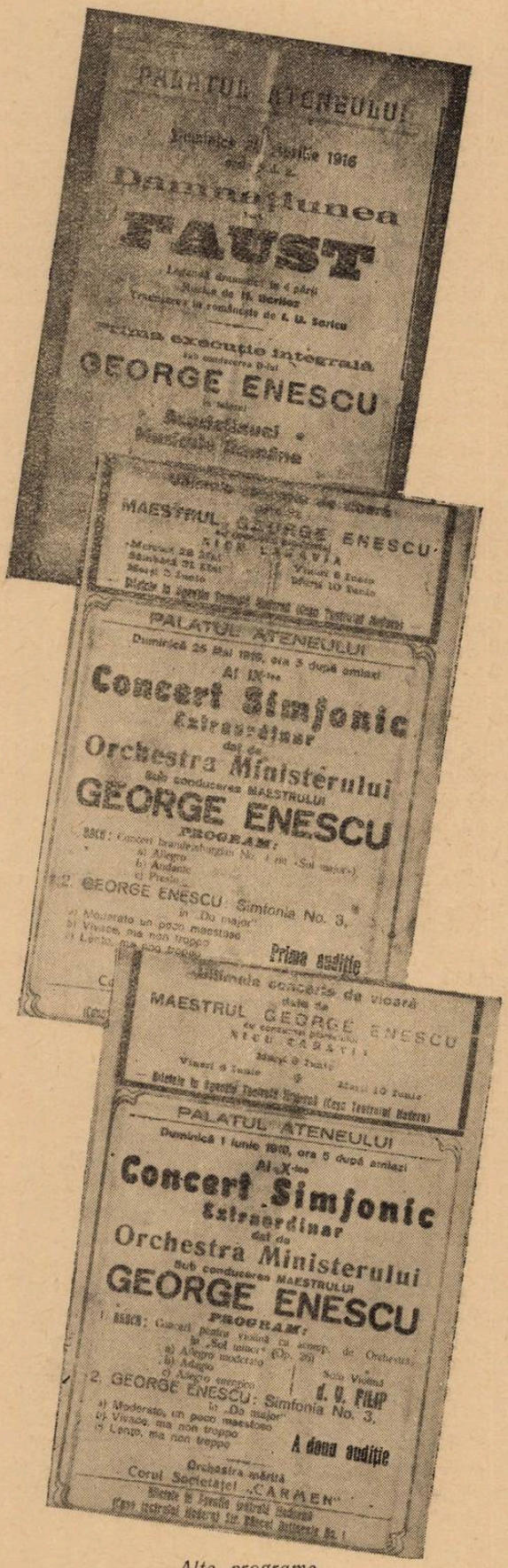
Intre timp, Marele Cartier al Armatei şi-a dat seama că rolul de sanitar poate fi încredinţat unei persoane de specialitate, iar maestrul Enescu ar putea fi folosit în direcţia artei sale, îndeplinind astfel o misiune mai înaltă. A început să alcătuiască echipe de muzicieni-instrumentişti, cîntăreţi şi chiar artişti dramatici, care să meargă prin spitalele din Bucureşti şi provincie să concerteze pentru răniţi şi bolnavi. Insuşi maestrul a dat primul exemplu. Aici intervine rolul *muzicianului soldat.* Vom reproduce mai încolo recenzii din presă, cuvîntări din care se va vedea contribuţia sa în acele vremuri cînd se ducea printre răniţi şi mutilaţi, alinînd cu darul său dumnezeiesc suferinţele vitejilor. Epoca aceea atît de dureroasă, scoate în evidenţă marele ataşament, respectul şi dragostea nesfîrşită pentru ostaşi, pentru popor.

Figura maestrului devine legendară, confundîndu-se mai mult ca oricînd cu întreaga suflare romînească.

Soarta armelor, favorabilă la început, devine potrivnică. Armata, conducătorii, sînt siliţi a se retrage în Moldova. Tragedia acelui exod a fost îngrozitoare. Numai cei care au trăit-o şi-au putut da seama de calvarul prin care trecea poporul. Lunile noiembrie, decembrie şi ianuarie 1917, rămîn înscrise cu litere cernite în istoria războiului.

O armată în dezordine, o populaţie fugară, cuprinsă de groază, s-a refugiat pe pămîntul Moldovei.

Cu foarte mari sacrificii omeneşti frontul a putut fi stabilit pe linia Focşani-Galaţi, iar armata, în cea mai mare parte, a intrat în refacere, împrăştiată prin satele şi oraşele Moldo-



Alte programe

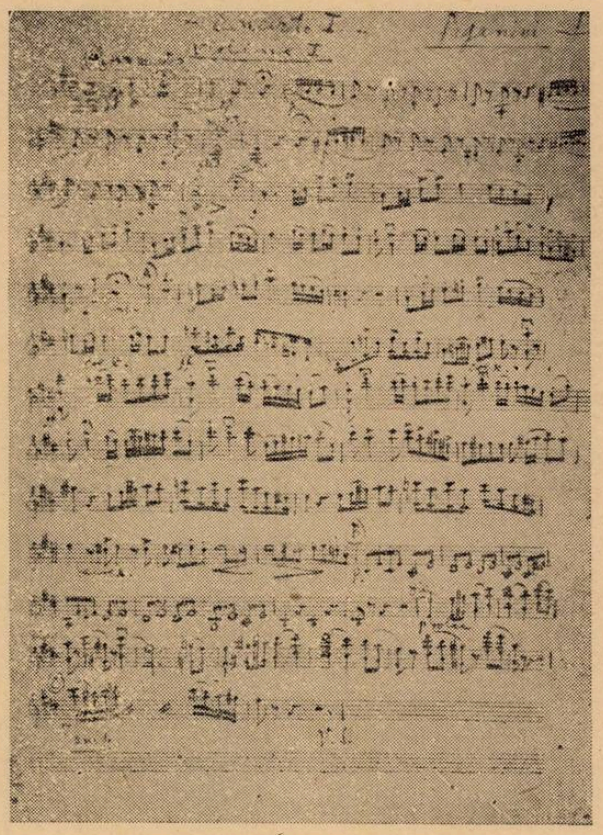
vei. Lipsurile de tot felul, dar mai cu seamă cel al igienei, au dezlănțuit flagelul exantematic, întreținut și de o iarnă deosebit de grea ca cea din 1916—1917. Au murit zeci de mii de oameni răpuși de acea cruntă molimă, cei mai mulți lipsiți de o cît de mică asistență medicală. Spitalele pline cu răniți și bolnavi erau la început insuficiente. Conducătorii de atunci, lipsiți complet de simțul de prevedere, de grija pentru oameni, pentru popor, nu au pregătit din vreme adăposturile, locurile de primire pentru refugiați, case de odihnă pentru infirmi, spitale, cazărmi, pentru o eventuală retragere. Procesul tragediei retragerii s-a dezbătut la vremea sa. Cei vinovați au fost însă iertați, ba ridicați în trepte și mai înalte. Datorită complicităților prea simandicoase, valul uitării, tradiționala mușama au fost întinse.

In acea stare de deznădejde, demoralizare, a întregului norod, maestrul a început strădania înjghebării unei acțiuni cu caracter artistic. Doar: „Muzica îmblînzește, îi unește pe oameni". Printre refugiați erau și muzicieni de seamă, elemente care conlucraseră la București la înfăptuirile muzicale atît de minunate, în cei trei ani de liniște. Răzleți, prin orașele și chiar satele Moldovei, aciuindu-se pe unde i-a apucat iarna grea a refugiului, trebuiau strînși și aduși la Iași. Nu a fost de loc ușor de a-i găsi. Cîțiva dintre aceia care mai sînt în viață, povestesc cu mare respect acțiunea întreprinsă de maestru, ei fiind într-adevăr salvați de la moarte (D. Cuclin, distinsul compozitor, D. G. Dinicu, decanul facultății de instrumente la Conservatorul din București, Alexandru Stavrache, prim violist în orchestra Teatrului de Operă și Balet, Jean Bobescu, dirijor la aceeași instituție, Constantin Bobescu, dirijor la orchestra Radio ș.a.). In Iași se aflau elemente de seamă, care locuiau permanent, parte dintre ei profesori la Conservatorul de Muzică, alții profesioniști, alții, însfîrșit, amatori.

Trebuia de îndată făcut ceva spre a înlătura descurajarea ce copleșise populația.

Acțiunea maestrului George Enescu a fost determinantă în această privință. Maestrul a obținut mobilizarea pe loc a tuturor muzicienilor și instrumentiștilor de care avea nevoie pentru alcătuirea ansamblului orchestral.

Își poate oricine închipui greutățile întîmpinate pentru găzduirea lor, în acel oraș suprapopulat. Cei mai mulți nu aveau instrumente. Numai autoritatea și imensul prestigiu al maestrului a putut înlătura piedicile și totul într-un timp extrem de scurt. Materialul muzical, notele, au fost împrumutate de la Conservatorul de Muzică, material destul de restrîns, completat însă cu cel din biblioteca particulară a maestrului, atît cît reușise să scape, la plecarea subită din București. Maestrul a scris în vremea aceea personal știme de orchestră pentru a suplini lipsurile. Trebuia loc pentru repetiții. Și



Știmă pentru violina I la concertul de violină nr. 1 de Paganini, scrisă de George Enescu în anii primului război mondial

această dificultate a fost înlăturată, cu toată opoziția direcțiunii Teatrului Național. Maestrul a obținut o sală în localul Uzinei Teatrului. Repetițiile au început imediat.

Pînă în luna iunie 1944 păstrasem în casa mea din Iași (locuiam în acel oraș) o vastă bibliotecă, printre care foarte multe cărți de muzică, partituri cît și o colecție de programe ale tuturor concertelor la care asistasem în decursul anilor atît în țară cît și în străinătate. Printre acestea se aflau și programele concertelor orchestrei alcătuită de maestru în ianuarie 1917. Bombardamentele din 5—6 iunie 1944, mi-au distrus complet casa părintească cu tot ce se găsea într-însa. Foarte puține programe și cărți de muzică au putut fi salvate. Printre materialul pierdut în zăpăceala de atunci s-au rătăcit și acele programe. Cu toate cercetările întreprinse nu am putut găsi nicăieri măcar o urmă de program în care figura și numele muzicanților ce alcătuiau orchestra. Am refăcut însă schema ei datorită muzicienilor Mircea Bîrsan, D. Dinicu, Al. Stavrache, Gh. Adamache, profesor la Conservatorul din București și Vasile Filip, dînșii fiind executanți.

Fiecare instrumentist din orchestră merită atenție deosebită, întrucît și-a făcut datoria și ca ostaș și ca patriot. Maestrul Enescu păstra recunoștința acelor muzicieni care l-au spriji-

nit în memorabila sa acțiune și a insistat ca numele lor să fie publicate în programe spre a fi cunoscute de către generațiile următoare, spre a rămîne înscrise în cartea istoriei muzicale romînești. [1])

Evident că după atîția ani n-am putut obține lămuriri mai complete asupra acelei orchestre cu toate investigațiile făcute.

Orchestra număra 73 de persoane, cifră respectabilă pentru acea vreme. Putea fi și mai numeroasă, dar elementele doritoare de a face parte nu erau toate la aceeași înălțime, fapt ce ar fi îngreuiat lucrul, ce trebuia accelerat, avînd în vedere împrejurările. Pentru acest motiv s-a făcut o serioasă selecție. Calitativ, formația aceea era foarte bună, ținînd seama că acel care a alcătuit-o și condus-o era maestrul Enescu, iar primii săi colaboratori, capetele de pupitre, muzicanți consacrați.

Iată și repertoriul concertelor:

Beethoven: Cele opt *simfonii* în afară de a noua. Nu încape îndoială că dacă ar fi avut materialul, ar fi executat-o, avînd corul cît și soliștii la îndemînă; Uverturile: „Egmont", „Coriolan", „Prometeu".

Mozart: Simfoniile nr. 35, 36, 40; *Uverturile:* „Nunta lui Figaro", „Flautul fermecat", „Răpirea din Serai", „Don Juan".

Haydn: Simfonii: cinci, printre care și „Despărțirea".

Schubert: Simfonii: nr. 5, „Neterminata" și „Do major".

---

[1]) *Orchestra simfonică creată la Iași în 1917 sub direcțiunea maestrului George Enescu:*

Violina I-a

Socrate Barozzi, concert-maestru.
Constantin Nottara, decedat.
Vasile Filip, prof. Cons. Buc.
Barbu Mihai, decedat.
C. Dimitrovici, decedat.
Aurel N. Barbu, Filarmonica Buc.
C. Catulescu, prof. la Iași.
T. Budallă, decedat.
Gh. Borteanu.
Garabet Alexandru, prof. Cons. Iași.
I. Lupu, trăiește la Iași.
Restul pînă la 14 nu-i mai cunoaștem. Erau elemente locale dar nu erau profesioniști.

Violă

Jean Bobescu, dirijor la operă.
D. Cuclin.
Max Buzetescu.
Jack Posmantirer, decedat.
Restul pînă la 6 completat cu elemente locale.

Flaut

Prof. Al. Roșca, decedat.
Prof. Mihai Stihi, decedat.

Clarinet

Prof. Gh. Ionescu, decedat.
Simonov.
Restul pînă la trei completat cu elemente locale.

Oboi

Prof. C. Dănescu, decedat.
Prof. Steinhammer.

Trompeta

V. Tecuceanu.
Gh. Adamache, prof. Cons. Buc.
Cărbunescu D., pensionar.

Tuba

Leon Climmer, decedat.

Harfa

Diverși pianiști au înlocuit harfa, care lipsea.

Violina II-a

Mircea Bîrsan, prof. Cons. Buc.
Constantin Bobescu, dirijor Radio.
Alex. Stavrache, prim violist operă.
Restul pînă la 12 persoane au fost completate cu elemente locale. Nefiind profesioniști, nu le cunoaștem numele.

Cello

Prof. Nic. Theodorescu, decedat.
Prof. Flor. Breviman, decedat.
Prof. D. Dinicu, Cons. Buc.
Mircea Bursuc.
Ochialbi, decedat.
Katzman I.

Contrabas

Prof. Enciulescu, decedat.
N. Avram, trăiește la Iași.
Piele Albă, decedat.
Gorfan Mihai, decedat.
Restul pînă la 6 completat cu elemente locale.

Fagot

Prof. I. Vasilescu, decedat.
Restul pînă la 3 completat cu elemente locale.

Corni

Prof. Picvan, decedat.
Prof. Carol Nosek, decedat.
Ioan Nosek, prof. Cons. Iași.
Müller I., decedat.

Tromboni

A. Trofec, decedat.
Gh. Bălănescu, trăiește la Iași.
Al treilea loc de trombon completat cu un elev al Conservatorului al cărui nume nu l-am putut afla.

Timpani

Luca I., decedat.

Baterie

Diverși muzicieni au îndeplinit acest rol.

Mendelssohn: Simfonia nr. 3 (Italiana); *Uverturi:* „Grota lui Fingal" (Hebridele), „Ruy-Blas", „Visul unei nopți de vară"; Concertul pentru vioară și orchestră și cel pentru pian și orchestră.

Saint-Saëns: Poeme simfonice: „Dans Macabru", „Rouet d'Omphale", „Jota Aragoneză", „Phaeton"; Concertul pentru violoncel, concertul pentru vioară și orchestră și concertul pentru pian și orchestră.

Nicolai: Uvertura la „Nevestele vesele din Windsor".

Massenet: Scene pitorești și scene alsaciene.

Cherubini: „Lodoiska", „Wasserträger" și „Abenceragen".

Bizet: „Arlesiana", suită simfonică.

Rossini: Uverturile: „Wilhelm Tell", „Semiramida".

Grieg: „Peer Gynt" suită simfonică, Concertul pentru pian și orchestră.

C. Franck: „Redemption", partea II-a.

Weber: Uverturile: „Oberon", „Freischütz", „Abu-Hassan", „Preciosa", Piesă de concert pentru pian și orchestră. Rondo brillant.

Mihail Jora: Suită pentru orchestră (Premiul Enescu).

D. Cuclin: Scherzo pentru orchestră (Premiul Enescu).

Wagner: Preludiul la actul I din „Lohengrin"; *Uverturile* la: „Rienzi" și „Olandezul zburător".

Schumann: Concertul pentru pian și orchestră.

Bruch: Concertul pentru vioară și orchestră nr. 1.

Swendsen: „Carnavalul la Paris".

Humperdinck: „Hänsel și Gretl".

Lalo: Concertul pentru violoncel și orchestră și Simfonia spaniolă pentru vioară și orchestră.

Liszt: Concertul pentru pian nr. 2.

Ceaikovski: Serenada pentru coarde, Concertul pentru vioară și orchestră și concertul pentru pian și orchestră.

Paganini: Concertul ptr. vioară și orchestră.

Ambrosio: Concertul ptr. vioară și orchestră.

Bach: Idem, în la minor și mi major.

H. Rabaud: „Procesiunea nocturnă" și „Eglogue".

Cu acel material destul de restrîns, neavînd nici un mijloc de a-l amplifica, maestrul a realizat totuși lucruri extraordinare. Concertele aveau loc în fiecare săptămînă, în sala Teatrului Național, sală destul de încăpătoare (1.300 locuri numerotate), ce era însă supraaglomerată cu publicul care, nemaigăsind bilete la agenție (acestea se vindeau din prima zi), pătrundea fără a putea fi oprit. Era doar singura mîngîiere în acea vreme de mare tristețe.

De obicei concertul cuprindea și solist. Primul, evident, a fost maestrul Enescu, care în momentul părăsirii baghetei în acest scop o trecea în mîna lui Jean Bobescu, acesta avînd dintre toți membrii orchestrei cea mai mare practică de dirijor. Imediat după executarea concertului de violină, maestrul revenea la pupitru, conducînd restul programului.

Ca solist a cîntat concertele de Ceaikovski, Mendelssohn, Bruch, Ambrosio, Lalo (Simfonia spaniolă), Paganini, Saint-Saëns, Bach, cele în la minor și mi major.

Ceilalți soliști au fost: la vioară: Mircea Bîrsan — concertul în la minor de Bach; Socrate Barozzi — concertul de Mendelssohn; Constantin Bobescu — concertul în mi major de Bach; Barbu Mihai — Simfonia spaniolă de Lalo; Vasile Filip — Concertul de Paganini; Constantin Dimitrovici — Concert de Mozart în re major; Dr. Dorin Dumitrescu — Idem, de Ceaikovski. Acest violonist foarte talentat făcuse paralel cu medicina și studii muzicale. Maestrul l-a apreciat foarte mult. Fiind medic, s-a îmbolnăvit îngrijind bolnavii de exantematic. După 1919 a părăsit definitiv vioara, consacrîndu-se medicinei. A murit în 1947. Soliști la cello: Prof. N. Teodorescu — Concertul de Saint-Saëns, Prof. Flor. Breviman — Concertul de Lalo. Soliști la pian: Prof. Aspasia Burada — Concertele de Chopin și Grieg. Nicu Caravia: Concertul de Ceaikovski; Penelopa Abramovici: Concertul I Liszt; Toto Burghele — Concert de Mendelssohn; Theodor Fuchs — Concert de Chopin.

S-au dat 28 de concerte așa cum am menționat mai sus. Beneficiul se împărțea astfel: întîi se plăteau muzicanții, care din spirit patriotic ceruseră să primească o sumă foarte mică. Restul se depunea la Marele Cartier, care urma să-l distribuie la spitale și refugiați. Această măreață operă de ajutorare, înfăptuită de maestru în acele vremuri de grea cumpănă, a avut darul să ridice moralul publicului, să întreție o atmosferă artistică, să sprijine băneste pe muzicanții din orchestră, să aline suferințele fizice și morale ale celor din spitale și refugiaților care nu aveau nici un mijloc de trai.

De prisos să mai spunem că pentru toată această patriotică faptă maestrul nu a primit nici un fel de retribuție materială. Mi se pare că i s-a conferit, la sfîrșitul războiului, ca fiecărui ostaș, o medalie. In adevăr o merita. Acest suflet ales a dat totdeauna țării și poporului obolul său, cît și tuturor celor care i-au cerut sprijinul. Din lucrările publicate pînă în prezent: Revista „Muzica" nr. 5—6/mai 1921, pag. 100; Emanoil Ciomac: „Poeții armoniei", pag. 238; pr. N. Hodoroabă: „George Enescu", 1927, pag. 35, reiese clar că: în timpul primului război mondial contribuția materială a maestrului pentru operele de binefacere s-a cifrat la suma de 600.000 lei aur, aceasta în afară de fondul strîns pentru „Premiul George Enescu", depus

la Casa Şcoalelor, cum am arătat în paginile anterioare, cît şi de fondul pentru orga de la Ateneu.

La începutul lunii februarie 1917, maestrul a plecat la Petrograd (azi Leningrad) care în vremea aceea era Capitala Rusiei, fiind invitat stăruitor de către cercurile muzicale de acolo. A lipsit peste o lună. A concertat şi condus orchestra.

Violoncelistul nostru Theodor Lupu, care se afla şi el acolo, făcînd studii la conservator, îmi spunea că a asistat la toate concertele în care maestrul a apărut ca solist şi ca dirijor, bucurîndu-se şi el de marile succese ale maestrului care era de altfel cunoscut publicului de acolo, mai dinainte, din turneele ce le făcuse în Rusia în 1909 şi 1912.

Dar „muzicianul soldat" nu s-a mulţumit numai cu activitatea desfăşurată în orchestră la noi. Suferinţa, durerile răniţilor şi bolnavilor din spitale, a mutilaţilor din aziluri, care nu puteau asista la concertele simfonice, îl neliniştea, îl preocupau necontenit. Prin puterea sa de rezistenţă, unică, în munca fără preget, găsea timp ca în fiecare săptămînă, după-amiază, să meargă în spitalele sau azilele din Iaşi şi provincie aducînd mîngîiere prin cîntecul său, alinînd suferinţele celor loviţi. Numeroase au fost acele vizite. Deplasările în provincie constituiau atunci un real pericol, din cauza condiţiilor în care se călătorea: în vagoane neîncălzite în toiul iernii, fără geamuri, supraîncărcate cu soldaţi. Totuşi, maestrul a înfruntat acele riscuri, ducîndu-se la cei care îl aşteptau cu atîta drag. Martori oculari ne-au povestit înspăimîntaţi, de curajul acestui mare patriot care nu s-a abătut o clipă de la fapte cu adevărat eroice.

In legătură cu acestea reproducem mai jos, cuvîntarea rostită de către maestrul Mihail Jora, marele prieten şi urmaş al lui George Enescu, în 1931, cu prilejul sărbătoririi maestrului cînd împlinea 50 de ani. Ea îşi are locul în această epocă a povestirii noastre, iar nu cînd a fost rostită. De altfel reiese clar din textul ei. (Maestrul Jora este invalid din primul război mondial):

„Ca unul care am învăţat multe de la dumneata, şi căruia i-ai dat în decursul unui sfert de veac, pe lîngă mult preţuita prietenie o mare parte din adîncile emoţii muzicale ce le-am trăit, să-mi îngădui să-ţi destăinuiesc astăzi, pe cea mai zguduitoare dintre ele, deoarece întîmplarea face să se fi urzit tocmai acum 15 ani la Iaşi.

...Era pe la începutul lui noiembrie 1916, cînd ai venit la patul meu de suferinţă, şi înspăimîntat de starea în care m-ai găsit, şi convins, ca toţi acei care mă înconjurau, că nu mai aveam multe zile de trăit, te-ai hotărît să-mi hărăzeşti o ultimă bucurie: să dai public un concert la Spitalul Sf. Spiridon. Acel concert fusese sortit pentru după-amiaza zilei de 8 noiembrie. Fusese o zi grea pentru mine. Temperatură peste 40° iar la ora două după-amiază doctorul a socotit necesară o intervenţie chirurgicală grabnică pe care mi-a făcut-o fără nici o anestezie, deoarece infecţia rănii mele nu ar fi suportat-o. Operaţia a durat două ceasuri. La orele trei şi jumătate, toţi ofiţerii răniţi din spital erau masaţi într-una din săli, iar d-ta aşteptai sosirea mea pentru a începe concertul. Mi-aduc aminte că am ieşit la orele patru de la operaţie, mai mult mort, decît viu. O soră de caritate împingea, încet, căruciorul pe care stăteam întins, iar în clipa în care trupul meu însîngerat era introdus în sala de concert, te-ai aşezat la pian şi într-o tăcere de mormînt ai executat cele dintîi măsuri ale „Nopţii mele de vară"[2]). Zguduit de o emoţie neaşteptată, am fost podidit de lacrimi, ce n-au încetat nici după ce ţi-ai luat vioara şi ai cîntat cum ştii să cînţi „Sonata Primăverii" de Beethoven şi cîteva bucăţi de Kreisler. N-aş putea să-ţi explic puterea de reacţiune pe care vraja cîntecului d-tale a produs-o atunci în sufletul meu. Atît pot să-ţi spun, că ziua aceea de 8 noiembrie 1916 a fost hotărîtoare pentru mine. Mi-ai redat în clipele acelea dorinţa şi voinţa de a trăi, pe care le pierdusem. Ai dat putere organismului meu să lupte contra răului ce-l năpădise fără putinţă de scăpare şi m-ai înviat din morţi.

Destăinuindu-ţi această întîmplare minunată, să-mi dai voie deci, iubite maestre şi scump prieten, ca aşa cum ai făcut d-ta acum 15 ani, cîntînd în sănătatea mea, să-mi iau revanşa astăzi, şi să beau în sănătatea dumitale.

Să trăieşti."

Nu putem să nu reproducem şi un fragment, din omagiul pe care i l-a făcut în august 1941, defunctul profesor Ion Simionescu, cu prilejul sărbătoririi maestrului la împlinirea celor 60 ani[3]). Fragmentul se referă tot la epoca primului război mondial.

„O întîmplare mai de mult, mi-a dovedit parte din sufletul său ales. Era pe vremea războiului celuilalt. In cazărmi se desăvîrşea armata nouă care trebuia să ducă la izbîndă. In subsciul Universităţii ieşene, se pregăteau pentru viaţa care nu putea fi întreruptă, copii refugiaţi din toate colţurile Romîniei. Enescu este rugat o dată să le cînte. O rugăminte îndrăzneaţă, dar pe care o îndeplini fără şovăire.

Imi este viu tabloul trăit, în sala scundă, plină de copii zburdalnici. Maestrul abia putu să-şi facă loc printre ei, cu vioara strînsă la piept, ca o comoară nepreţuită. Cu zîmbetul bunătăţii pămînteşti începe. Vestitul tablou al

2) Din suita pentru orchestră distinsă cu „Premiul Enescu" în 1915 (n. a.)

3) Pag. 14—15—16, Editura Cartea Romînească, 1941.

George Enescu în mijlocul membrilor orchestrei societății simfonice „George Enescu" din Iași (1919)

lui Baliestrieri, din care se desprinde răscolirea sufletească la auditorii unei sonate de Beethoven, îl aveam înaintea ochilor. Copiii deveniră statui, nemișcați în pozițiile pe care îi prind cele dintîi sunete scoase din vrăjita vioară.

Muzica îmblînzise pornirile spre neastîmpăr, inerente unei adunări de copii.

Nu se poate ca visul să se fi terminat, spune oftatul de mulțumire scos deodată, de toți, cînd arcușul lui fu lăsat în jos. Așteptau continuarea. Ar fi rămas în nemișcare toată noaptea. Maestrul se coboară. Micii ascultători, tăcuți, deschid cărare liberă spre ieșire celui care le-a picurat o clipă în suflet balsamul fericirii nebănuite de ei.

Apostolul împlinește minunea îmblînzirii sufletelor prin artă".

Intre timp, maestrul continuă opera de alinare și ajutorare pentru instituțiile de binefacere. Dintre multiplele programe ale acelor audiții, nu s-a salvat decît cel al concertului dat în ziua de 23 iulie 1918, în folosul „Societății Crucea Roșie Română".

In vara anului 1918, către sfîrșitul războiului, încetează activitatea orchestrei alcătuită de către maestru. Muzicienii pleacă la locul de baștină, mai ales cei refugiați din teritoriul ocupat temporar, așa că rămîne în Iași numai nucleul ei.

Sămînța împlintată adînc de către maestru trebuia să dea roade și de acum încolo.

Astfel la 18 octombrie 1918, din inițiativa cîtorva entuziaști melomani și profesioniști ieșeni (Mircea Bîrsan, Tr. Ionașcu, Romeo Drăghici, Alex. Stavrache, Th. Lupu, Gh. Adamache, ș. a.), avînd binețeles sprijinul maestrului, s-a fondat : „Societatea simfonică „George Enescu" care și-a început imediat activitatea.

Primele concerte au fost dirijate chiar de către maestru, iar celelalte de Mihail Jora, Antonin Ciolan, Mircea Bîrsan și Alex. Zirra.

Acea înjghebare întîmpina dificultăți mari, mai ales de ordin material. Cei mai mulți dintre membrii orchestrei îi dădeau un sprijin cu totul dezinteresat, avînd mijloace proprii de existență. O parte însă trebuiau plătiți, fiind oameni cu greutăți familiare. Apariția la pupitru, din cînd în cînd a maestrului, acoperea deficitele. Astfel, orchestra s-a putut menține de-a lungul întregii stagiuni 1918—1919, dînd cîte un concert pe săptămînă, pînă în luna mai 1919.

Din fotografia alăturată se poate vedea că era destul de numeroasă.

Cum starea de război încetase prin pacea generală din 1919, maestrul, care stătuse de veghe aproape 6 ani, neîntrerupt, făcînd sacrificiile materiale și fizice prea cunoscute de toată lumea, își pregătea reluarea activității din Apus, întreruptă cum am văzut din 1913. El urma să plece la Paris, iar de acolo peste Ocean, în America, unde întreprindea primul său turneu.

Rolul muzicianului soldat se isprăvise.

Acesta își făcuse datoria cu prisosință.

Inainte de a părăsi țara, la cererea insistentă a publicului bucureștean, care nu-l mai văzuse și auzise din luna iunie 1916, a dat o serie de concerte cu pian și orchestra Ministerului, refăcută cu cei întorși din refugiu, avîndu-l ca director pe D. Dinicu.

Dușmanii părăsiseră Capitala și teritoriul vremelnic ocupat înainte de armistițiul din 11 noiembrie 1918, astfel încît orchestra a avut vreme să se reorganizeze, începînd concertele chiar în toamna 1918. D. Dinicu, fiind suferind, nu putea conduce singur în continuu, fiind sprijinit în activitatea sa de un grup de tineri muzicieni, formați în cea mai mare parte de către maestru. Astfel, Ioan Nonna Otescu, decedat mai tîrziu, răpus de o crudă boală în plină maturitate a talentului său, Alfred Alessandrescu, un muzician care a contribuit enorm la ridicarea nivelului muzical românesc — dirijau alternativ.

Prin ianuarie 1919, apare, în fine, venind din Moldova, maestrul Enescu. A găsit orchestra refăcută, în formația aproape intactă, așa cum fusese în luna iunie 1916, cînd dirijase ultima oară „Damnațiunea lui Faust" de H. Berlioz.

S-au alcătuit imediat programele pe care urma să le conducă sau să le cînte ca solist, acompaniat de orchestră, sub bagheta lui D. Dinicu, I. Nonna-Otescu sau Alfred Alessandrescu. Cu toată strădania, nu am putut găsi decît o parte din programele acelor concerte. Acestea mi-au fost date de către maestrul Al-

fred Alessandrescu, căruia nu-i putem arăta decît recunoştinţă pentru amabilitatea ce ne-a dovedit-o.

Dintre toate acele audiţii, cea mai interesantă este aceea din 25 mai 1919, cînd s-a executat în primă audiţie, Simfonia a III-a a maestrului, scrisă în timpul războiului; Corul „Carmen" a sprijinit execuţia. Audiţia a II-a a avut loc la 1 iunie 1919.

In expunerea făcută pînă acum nu am vorbit de loc despre activitatea maestrului în domeniul creaţiei sale, de-a lungul şederii sale în ţară (1913—1919).

Cu tot zbuciumul şi cu toată munca atît de istovitoare din vremea războiului, nu a fost zi în care să nu-şi găsească cîteva ore pentru lucru. Simfonia a III-a a fost zămislită în vremea acelor frămîntări. Această mare lucrare simfonică, este oglinda acelei epoci. Tot în acea vreme îşi are obîrşia marea sa creaţie „Oedip" pe care a terminat-o în anii următori, cît şi a treia Sonată pentru vioară şi pian op. 25 cu caracter popular romînesc şi Sonata pentru pian op. 24, nr. 1.

Incheind acest capitol al vieţii sale, menţionăm din nou că preocuparea de căpetenie a fost cea arătată în prima pagină a lucrării, adică să prezentăm pe maestrul George Enescu ca om şi patriot.

Printr-o mică parte a gesturilor, a faptelor din acel crunt război arătate pînă în prezent, prin reproducerea unei infime părţi a programelor concertelor sale, aşa cum le-am putut găsi sau reconstitui cu ajutorul recenziilor din presă sau reviste, cît şi a cîtorva fotografii, toate adunate cu mari dificultăţi (cele mai multe de la diverse persoane cărora şi pe această cale le mulţumim) prin diverse amănunte deţinute direct, cît şi printr-un material propriu, credem că am izbutit într-o anumită măsură să scoatem în relief, personalitatea celui mai mare geniu muzical al nostru, nepreţuitului fiu al poporului romîn, care, în toate împrejurările grele, a venit singur, nechemat, din primele clipe, împărtăşind cu un curaj eroic, durerile, zbuciumul, greutăţile, pericolele inerente situaţiilor, sacrificînd totul, necerînd nimic pentru dînsul, aşa cum nu putea să facă decît un om, un artist, care şi-a iubit din adîncul fiinţei poporul pentru care şi-a dăruit toată puterea sa de muncă, tot talentul şi toată dragostea inimii sale.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

„MUZICA“
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI CULTURII
Redacţia şi Administraţia:
Bucureşti, Strada Iulius Fucik nr. 6
Telefon: 1.33.61

INTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ nr. 2, Strada Brezoianu nr. 23—25, Bucureşti — c. 2765

Preţul lei 1.—

„M U Z I C A“
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI CULTURII
Redacţia şi Administraţia:
Bucureşti, Strada Iulius Fucik nr. 6
Telefon: 1.33.61

INTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ nr. 2, Strada Brezoianu nr. 23—25, Bucureşti — c. 3326

Preţul lei 2,50

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI CULTURII

8

1955

CUPRINSUL:

		Pag.
Tot sprijinul nostru celui de al patrulea concurs pe țară al Cercurilor Artistice de Amatori ale Sindicatelor	* * *	1
PROBLEME ȘI DISCUȚII		
In legătură cu problema accesibilității în muzică	*G. Deleanu*	4
NOI CREAȚII ROMÎNEȘTI		
Trio pentru vioară, violoncel și pian de Edgar Cosma . . .	*M. Rădulescu*	11
Distincții acordate unor muzicieni	* * *	16
VIAȚA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R.		
Aspecte ale muzicii braziliene	*Claudio Santoro*	17
Din activitatea filialei Timișoara a Uniunii Compozitorilor din R.P.R.	*L. Rusu*	22
Cenaclele de muzică ușoară	*A. Frost*	23
DIN MUZICOLOGIA ȚĂRILOR DE DEMOCRAȚIE POPULARĂ		
Zece ani de muzică cehoslovacă	*C. Gardawski*	26
Cîntecul popular în creația compozitorilor bulgari . . . . . — *Articol scris special pentru revista „Muzica“* —	*S. Stoianov-Ivanov*	28
VIAȚA MUZICALĂ		
Unele aspecte ale problemei refacerilor la Teatrul de Operă și Balet al R.P.R.	*S. Fericeanu*	32
Pe marginea ultimului recital al lui Nicolae Secăreanu . . .	*Al. Colfescu*	36
Concertele de muzică austriacă	*E. Mura*	39
Concertele muzicienilor din Marea Britanie	*J. V. Pandelescu*	41
Concertele artiștilor maghiari	*A. Hoffman*	42
Concertele dirijate de Claudio Santoro	*M. R.*	43
Tinere talente clujene pe scenele de concert din Capitală . .	*T. Olah*	44
Note din viața muzicală a Timișoarei	*L. R. și N. Negrea*	46
RECENZII		
„Sovetskaia Muzîka“ nr. 3/1955	* * *	47
Răsfoind „Sovetskaia Kultura“	* * *	48
Calendar Muzical	* * *	48

SUPLIMENTE:

G. Breazul

LA ÎMPLINIREA A 90 ANI DE LA ÎNFIINȚAREA CONSERVATORULUI DE MUZICĂ ȘI DECLAMAȚIE DIN BUCUREȘTI

CAIET DE PIESE MUZICALE

LUCRĂRI ALE ÎNAINTAȘILOR MUZICII NOASTRE, PROFESORI AI CONSERVATORULUI

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Muzica

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI CULTURII

Nr. 6 — Anul V
iunie 1955

APARE LUNAR

Tot sprijinul nostru celui de al patrulea concurs pe ţară al Cercurilor Artistice de Amatori ale Sindicatelor

Adevăraţii creatori ai istoriei sînt masele, poporul. Aşa cum spunea Gorki: „Poporul nu este numai o forţă care făureşte toate valorile materiale, el este izvorul unic şi necesar al valorilor spirituale. El este primul dintre filozofi şi poeţi prin frumuseţea şi genialitatea creaţiei sale, el este acela care a creat toate poemele mari, toate tragediile pămîntului şi pe cea mai măreaţă dintre ele — istoria culturii universale".

Masele joacă un rol deosebit de însemnat în perioada revoluţiilor, cînd procesul spontan al dezvoltării lasă loc activităţii conştiente a oamenilor. Creaţia istorică a poporului ia un avînt nemaiîntîlnit din clipa în care, răsturnînd puterea claselor exploatatoare, porneşte să înfăptuiască o societate nouă — societatea socialistă. Venirea la putere a clasei muncitoare înseamnă eliberarea măreţelor forţe creatoare ale poporului ţinute pînă atunci sub apăsarea robiei materiale şi morale. Sfărîmînd lanţurile asupririi şi ajungînd stăpîn pe propria sa soartă, poporul şi-a desfăşurat şi la noi uriaşele-i forţe.

Rodul scos la iveală de popor ajungea înainte în mîinile unui număr de exploatatori care, în acelaşi timp încercau să zdrobească, să înăbuşe forţa de creaţie a maselor. Ei aveau interes să instruiască poporul destul pentru a-l putea exploata cît mai bine şi prea puţin pentru a ajunge la conştiinţa puterii sale şi a se elibera. Milioane de talente din popor piereau, se veştejeau. In vremurile trecute masele largi au fost lipsite întotdeauna de valorile culturale create de ele însile. Pentru prima oară în istoria noastră puterea democrat-populară a pus capăt acestei situaţii oferind maselor muncitoare toate cuceririle ştiinţei şi culturii. In ţara noastră, sub ochii noştri se desăvîrşeşte cea mai adîncă revoluţie culturală. Infloreşte marea cultură a poporului romîn şi a minorităţilor naţionale, o cultură socialistă în conţinut şi naţională în formă.

Regimul de democraţie populară a oferit maselor populare, largi posibilităţi pentru a participa la activitatea din toate domeniile vieţii sociale, la făurirea culturii — pe tărîm ştiinţific, tehnic, artistic. De aici rezultă fenomene caracteristice numai epocii noastre noi, de felul întrecerilor socialiste de masă, al mişcării fruntaşilor, al participării maselor largi ale ţăranilor colectivişti la dezvoltarea ştiinţei în sectorul agricol; de aici rezultă şi dezvoltarea uriaşă a activităţii artistice de masă. Dezvoltarea acestei mişcări este o mărturie a grijii permanente pe care Partidul Muncitoresc Romîn o are pentru creşterea nivelului de trai cultural al oamenilor muncii.

Cercurile artistice de amatori, tot mai numeroase din întreprinderi, instituţii, şantiere, gospodării agricole de stat, din staţiuni de maşini şi tractoare şi case de cultură raionale, stau mărturie a înfloririi continue a artei maselor din ţara noastră. Organizarea concursurilor pe ţară a cercurilor artistice de amatori ale sindicatelor, ale căminelor culturale s-a arătat de o mare utilitate, ele contribuind la dezvoltarea şi ridicarea nivelului calitativ a mişcării artistice de amatori, mişcare ce reprezintă un factor de seamă în educarea comunistă a milioanelor de oameni ai muncii, în mobilizarea lor pentru îndeplinirea sarcinilor ce le revin în producţie.

Cu prilejul participării lor la concursuri, echipele artistice de amatori ale sindicatelor au tras numeroase învăţăminte, şi-au ridicat nivelul măiestriei artistice şi şi-au lărgit baza de masă. Astfel, la primul concurs al echipelor artistice de amatori ale sindicatelor (1949) au luat parte 540 de echipe de cor şi 500 de echipe de jocuri iar la cel de-al treilea concurs au luat parte cca 1.750 echipe de jocuri, 1.780 coruri, 1.660 echipe teatrale, 500 orchestre şi 120 fanfare, cu aproape 130.000 membri care s-au prezentat la un nivel artistic mai înalt. Multe talente au fost scoase la iveală cu prilejul acestor concursuri. Concursurile echipelor artistice de amatori ale sindicatelor s-au transformat întotdeauna în adevărate sărbători ale artei noastre populare.

De curînd a fost dată publicităţii Hotărîrea Consiliului Central al Sindicatelor, Ministerului Culturii şi Comitetului Central al Uniunii Tine-

retului Muncitor cu privire la organizarea celui de-al patrulea concurs pe țară al cercurilor artistice de amatori ale sindicatelor (1 mai 1955—15 august 1956), concurs închinat succeselor obținute în primul nostru plan cincinal și începerii celui de al doilea plan de stat.

In Hotărîre se arată clar caracterul larg și țelul concursului. Sînt chemate să ia parte la concurs, în ceea ce privește domeniul muzicii cercurile de operă și operetă, corurile mixte, de bărbați sau de femei, soliști vocali, duete, cvartete vocale, sextete, octete etc., orchestre populare, simfonice și formații de cameră, tarafuri, orchestre de muzicuțe, de acordeoane, mandoline și chitare, soliști instrumentiști (vioară, pian, acordeon, violoncel, flaut, clarinet, mandolină, țambal, fluier și alte instrumente), fanfare, etc. etc.

Concursul e menit să ridice activitatea cercurilor artistice de amatori din toate domeniile artei și literaturii, în raport cu cerințele din ce în ce mai crescînde ale oamenilor muncii, să îmbogățească repertoriul echipelor artistice cu cele mai bune lucrări înfățișînd aspecte legate de producție, cu lucrări care să valorifice tezaurul nostru folcloric, să îmbunătățească conținutul ideologic al repertoriului și să ridice pe o treaptă superioară nivelul artistic al echipelor. In perioada concursului, activitatea cercurilor artistice de amatori trebuie să contribuie la mobilizarea oamenilor muncii, la lupta pentru îndeplinirea în termen a sarcinilor de plan, pentru întărirea continuă a capacității de apărare a patriei, pentru apărarea păcii. Indeplinirea acestui țel înalt nu poate fi realizată fără ca cercurile artistice de amatori să prezinte programe cu un repertoriu corespunzător, oglindă a preocupărilor, a orientării și nivelului echipelor de amatori. O grijă deosebită trebuie să aibă echipele pentru creațiile regionale, specifice — prin probleme locale de viață oglindite în ele, prin stilul, maniera de interpretare, culoarea emisiei, natura ansamblului, etc. — cu care pot îmbogăți buchetul multicolor adus în fața ascultătorilor de echipele din întreaga țară.

Imbunătățirea conținutului ideologic și artistic al repertoriului cercurilor artistice de amatori constituie unul din obiectivele de bază ale concursului. In regulamentul de organizare al concursului se arată : „Cercurile de operă și de operetă vor monta spectacole sau fragmente din operele și operetele recomandate de Consiliul Central al Sindicatelor și de Casa Centrală a Creației Populare. Corurilor și soliștilor vocali, orchestrelor de tot felul și soliștilor instrumentali, fanfarelor, li se recomandă să folosească lucrările valoroase ale compozitorilor noștri clasici și contemporani, ale compozitorilor aparținînd minorităților naționale din țara noastră, lucrări ale compozitorilor sovietici și ale celor din țările de democrație populară, precum și lucrări ale compozitorilor progresiști din țările capitaliste."

Alcătuirea repertoriului va fi un prim criteriu de apreciere al cercurilor artistice. Alături de acesta se află calitatea interpretării. Intr-adevăr numai o interpretare frumoasă, cu adevărat artistică, poate dezvălui în fața ascultătorilor comorile de adevăr și frumusețe cuprinse în artă. Un repertoriu, oricît de bogat ar fi el, dacă nu este interpetat la un înalt nivel artistic, nu-și îndeplinește scopurile educative ideologico-artistice. Dar nu este suficient ca un repertoriu chibzuit ales să fie frumos interpretat. Echipele artistice de amatori ale sindicatelor au o nobilă menire : aceea a popularizării, a răspîndirii artei. De aceea pentru prima dată la acest concurs un criteriu al aprecierii echipelor va fi activitatea depusă în timpul concursului. Cercurile artistice trebuie să dea cel puțin un spectacol pe lună în întreprinderea respectivă și unul în afara întreprinderii, la sate. Brigăzile artistice de agitație vor trebui să dea cel puțin două spectacole pe lună pentru muncitorii din întreprinderea respectivă. Evidența activității cercurilor artistice, soliștilor vocali și interpreților instrumentiști se va ține într-un caiet special trimis de comisia centrală de concurs. Cercurile artistice trebuie să organizeze un număr cît mai mare de spectacole în întreprinderile respective, la un nivel artistic înalt și totodată să acorde un sprijin temeinic formațiilor artistice de amatori din mediul sătesc, trimițînd instructori, materiale, formații artistice care să prezinte spectacole cel puțin o dată pe lună.

Un loc însemnat trebuie să-l ocupe preocuparea pentru educarea politică și ridicarea nivelului artistic al membrilor cercurilor artistice de amatori, preocuparea pentru aspectul moral al lor.

Echipele artistice sînt o adevărată școală. Ele trebuie să contribuie la educarea simțului de răspundere socială a membrilor ei, la dezvoltarea sentimentului de apartenență la un colectiv. In sensul acesta trebuiesc combătute orice manifestări de vedetism. Membrii cercurilor artistice sînt într-adevăr uneori de valoare diferită, au o pregătire diferită. Dar nu evidențierea personală trebuie să fie preocuparea lor, ci aducerea întregii echipe la un nivel artistic înalt, unitar, omogen. Este cunoscut faptul că acolo unde crește buruiana vedetismului florile artei se ofilesc.

Concursul se va desfășura în mai multe etape. Pînă la 1 ianuarie 1956 se va desfășura o primă etapă pregătitoare. Această perioadă

trebuie folosită din plin de toate echipele artistice de amatori ale sindicatelor. Faza pe întreprinderi se desfăşoară între 1 ianuarie 1956 — 15 februarie 1956 pentru cercurile de operă şi operetă, pentru brigăzile artistice de orchestre, coruri, fanfare, etc. Fazele următoare pentru cercurile de operă şi operetă sînt: pe raion: 26 februarie — 11 martie 1956; interraionala (facultativ) 22—29 aprilie 1956; pe regiune: 27 mai—10 iunie 1956; finala la Bucureşti: 15—25 iulie 1956. Pentru celelalte cercuri: pe raion: 18 martie — 15 aprilie 1956; interraională (facultativă): 6—20 mai 1956; pe regiune: 17 iunie—8 iulie 1956; finala: 5—15 august 1956. In ceea ce priveşte creatorii amatori, ei vor depune lucrările lor la comisiile de concurs regional pînă la 1 februarie 1956.

Muzicienii noştri sînt chemaţi să aducă o contribuţie de seamă la succesul concursului. Lor le revine răspunderea de a îmbogăţi repertoriul echipelor artistice cu lucrări în care să se oglindească realizările social-culturale ale regimului nostru de democraţie populară, lucrări care să răspundă preocupărilor, gîndurilor şi sentimentelor oamenilor muncii, lucrări cu un conţinut diferit — epic, eroic, liric, dramatic, satiric, etc. — în măsură să mobilizeze pe ascultători în munca lor de zi cu zi, în întărirea capacităţii de apărare a patriei, în apărarea păcii.

Omul nou, constructor activ al socialismului, însufleţit de înaintatele idei ale patriotismului şi internaţionalismului socialist, trebuie să fie eroul central al acestor lucrări. Compozitorii noştri nu pot să nu ţină seama de variatele forme de interpretare pe care le folosesc echipele artistice de amatori: coruri mixte, de bărbaţi, de femei, solişti instrumentişti şi vocali, fanfare, formaţii instrumentale mici, tarafuri ş.a.m.d. Practica trecutelor concursuri a arătat că adesea aranjamentele se fac de oameni lipsiţi de pricepere şi de talentul necesar, ceea ce duce la degradarea lucrărilor executate. Asemenea lucruri nu pot fi evitate decît punînd la dispoziţia echipelor artistice lucrări originale şi aranjamente de valoare pentru formaţiile mici, fanfare, tarafuri, etc. Compozitorii noştri au acum prilejul de a participa direct la viaţa artistică a poporului. Ei pot contribui la îmbunătăţirea activităţii artistice a echipelor, luînd parte nemijlocit la activitatea lor, discutînd repertoriul, îndrumînd activitatea interpretativă, dirijînd coruri ş.a.m.d. Nu încape îndoială că legătura nemijlocită cu arta poporului va fi un izvor de învăţăminte preţioase pentru compozitori. Ei vor cunoaşte mai bine exigenţele poporului, vor putea studia elementul nou care se dezvoltă în arta oamenilor muncii, alături de cele tradiţionale, etc. Să nu uităm minunatul exemplu al lui Ion Vidu care se afla veşnic în mijlocul coriştilor — oameni din popor — pe care-i îndruma şi însufleţea în activitatea, lor, şi căror idealuri, năzuinţe, marele nostru compozitor a închinat creaţiile sale.

Evident că în mobilizarea, în îndrumarea activităţii compozitorilor în acest domeniu, Uniunea Compozitorilor are un rol de seamă. Nu încape îndoială că Secţia de Muzică de Mase ar putea aduce o contribuţie preţioasă la succesul concursului discutînd problemele legate de repertoriul echipelor, luînd măsurile necesare şi urmărind traducerea lor în viaţă.

Alături de revistele de specialitate ca: „Clubul", „Cultura Poporului", revista „Muzica" va trebui să publice material muzical pentru echipele artistice de amatori.

Perspectivele pe care le deschide organizarea celui de-al patrulea concurs pe ţară al cercurilor artistice de amatori ale sindicatelor sînt strălucite. Toţi cei chemaţi să participe la el, să contribuie la buna desfăşurare a sa, trebuie să pună talentul, cunoştinţele şi forţa lor de muncă în slujba ducerii la bun sfîrşit a menirii lor, transformînd concursul într-o mare sărbătoare artistică a oamenilor muncii.

In legătură cu problema accesibilității în muzică *)

de GABRIELA DELEANU

„O operă muzicală este cu atît mai valoroasă cu cît ea face să vibreze mai multe coarde ale sufletului omenesc".

(Din cuvîntarea lui Jdanov la Conferința muzicienilor sovietici din 1948).

Din discuțiile purtate atît în presa noastră cît și în presa sovietică de specialitate se desprinde puternic nevoia imperioasă ca problemele de estetică muzicală, de importanță vitală pentru dezvoltarea muzicii pe baze sănătoase, să fie în primul plan al preocupărilor muzicologice, la lămurirea lor contribuind atît criticii cît și compozitorii.

In foarte multe materiale publicate în „Contemporanul" și revista „Muzica" se analizează creațiile muzicale actuale, accentuîndu-se faptul că printre criteriile de bază ale aprecierii lor a stat principiul accesibilității ca fir conducător pentru definirea trăsăturilor caracteristice ale unei arte consecvent democratice, pe drumul realismului socialist.

Ni s-ar părea utile deci unele precizări în legătură cu problema accesibilității, arătînd atît condiționarea concret-istorică cît și greșitele interpretări sau devieri în înțelegerea acestui principiu.

★

Muzicologia sovietică a subliniat deseori pericolul care îi pîndește pe acei compozitori a căror creație, în spatele unei pretinse complexități, legate de obicei de formă, devine inaccesibilă marelui public, nu trezește emoția și răsunetul la care năzuiește orice operă de artă. S-a arătat astfel că lipsa de simplitate, caracterul „cifrat" al emoțiilor exprimate în teme ce nu au un caracter cantabil, ba chiar „frica" de melodii deschise, cu un larg suflu profund uman și din contra, încărcarea cu surplusuri melodico-armonice legate de o tratare instrumentală rafinată și unilaterală — sînt trăsături care fac ca unele creații contemporane să rămînă fără ecou...

Formulat de Jdanov, cu preciziune științifică și în spirit dialectic, principiul accesibilității include și semnalarea pericolului de schematizare sau vulgarizare în înțelegerea valorilor estetice: „nu tot ce este accesibil este genial — spune Jdanov — nu tot ce e cu adevărat genial e accesibil, dar o operă este cu atît mai genială cu cît este mai accesibilă marilor mase populare".

Ar fi util să vedem cum se pune problema accesibilității în însuși procesul creației artistice și apoi care este rolul ei în procesul receptării artistice.

In procesul creației muzicale, ca în orice artă, creatorul alege din viață acele aspecte care l-au izbit, l-au emoționat, au trezit un puternic ecou în conștiința lui prin semnificația și noutatea lor, prin perspectivele de viață pe care le deschid.

Iată un exemplu: în cutare loc al țării, într-o regiune în care solul este deosebit de bogat, se clădește un oraș, se construiesc locuințe pentru muncitori, se deschid cluburi, biblioteci, se construiește și un teatru... Forme noi de viață se încheagă.

Aceasta poate fi o informație pe care o citești de exemplu în presă sau o asculți la radio. Desigur că formulată în cuvinte potrivite, ea va convinge pe cititori sau pe ascultători că în țara noastră se înregistrează mereu noi succese. Informația poate să stîrnească și entuziasmul cititorului patriot atașat de realizările regimului nostru de democrație populară.

Un operator de film și un compozitor, încîntați de această veste și dornici să cunoască în fapt cum arată acel oraș în construcție, pornesc într-acolo. Și, pătrunși de cele văzute, ei vor să împărtășească și altora, în limbajul specific artei lor, cele trăite.

Operatorul de film documentar nu va fotografia toate casele în construcție, deoarece el nu întocmește un raport cifric, ci face artă, adică vrea să arate trăsăturile esențiale, tipice pentru viața care pulsează în acel loc. Artistul va căuta să prindă în imagini relații omenești tipice sau sentimente, ca de exemplu: bucuria unei muncitoare care vizitează viitoarea ei locuință ce va fi gata într-un viitor apropiat. Ne-o imaginăm cu copilașul de mînă... Ea se apropie de fereastră și privește, fericită, arătîndu-i și copilului minunata priveliște care se deschide în fața lor: curtea cu copaci, dealurile din jur, apa care străbate orașul... Iar de jos, din curte, îi face semn cu mîna, o țărancă bătrînă, bunica copilului...

Ce îl determină pe artist, pe operatorul de film, să ia aceste imagini? Pe el îl interesează tocmai această posibilitate de a reflecta realitatea prin sublinierea sentimentelor puternice ale omului care cunoaște o nouă viață, noi bucurii. Și el știe să le vadă, pentru că înțelege ceea ce se petrece sub ochii lui, este integrat în această viață. Și mai mult, el știe să prețuiască efortul lucrătorilor zidari care și-au propus să termine locuințele într-un timp mai scurt, îi simte oameni apropiați, capabili de ace-

*) La baza acestui articol se află referatul prezentat de tovarășa Gabriela Deleanu în fața plenului secției de critică și muzicologie a Uniunii Compozitorilor. Invităm cititorii să ne trimită în scris observațiile lor cu privire la problema accesibilității și a modului de tratare a ei în articolul de față (N. R.)

laşi entuziasm. In imagine, operatorul va prinde zîmbetul părintesc al unui lucrător care, oprindu-se o clipă din muncă, priveşte lung pe cei doi fericiţi, pe mama şi pe copilul ei.

Operatorul ar fi putut să urmeze şi o altă cale. De exemplu : el ar fi putut filma drumul care duce prin noul oraş, din mersul maşinii, ar fi arătat numărul mare de construcţii de o parte şi de alta a drumului ; am fi putut vedea farmacia, magazinul de textile etc. Adică, el ar fi înregistrat conştiincios diferite imagini şi aspecte ale vieţii, însă spectatorul n-ar fi fost de loc emoţionat şi n-ar fi aflat că acolo se petrece ceva măreţ. El ar fost doar *informat*.

Alegerea subiectului, arată Dobrinin în articolul „Tipicul în subiect", presupune transformarea materialului din viaţă în acest proces de generalizare pe care îl cere tipizarea şi mai presupune încă ceva : adăugarea unor noi conflicte la nucleul subiectului, capabile să scoată în evidenţă trăsăturile adînci ale împrejurărilor social-istorice.

Compozitorul va cînta cele văzute. El are aceleaşi căi de urmat : dacă numai aspectele exterioare ale realităţii au găsit vreun ecou în sensibilitatea lui, va da muzicii un caracter descriptiv şi va încerca, cu mijloace ce le doreşte în mod sincer cît mai puternice, cît mai variate, să reflecteze multiplele imagini : intonaţii pastorale pentru descrierea naturii, eventual va încerca să descrie goana roţilor de tren care-l duc spre noul oraş, apoi intonaţiile muncii, unele poate chiar cu caracter imitativ, ritmuri vesele de dans exprimînd veselia muncitorilor... El va scrie probabil o suită. Va transmite el ascultătorilor acea căldură izvorîtă din convingerea creatorului ei, fără de care arta nu-şi poate îndeplini misiunea ei ? Este clar că numai intenţia descriptivă, în care nu vor exista şi elemente de conflict, nu va fi suficientă pentru a reda cu vigoare realitatea clocotitoare a subiectului.

Dacă va alege celălalt drum, al reflectării a ceea ce este esenţial — adică elementul omului nou şi realitatea nouă — şi îi va subordona elementele descriptive, atunci compozitorul nostru va găsi intonaţii convingătoare. Cu cît conţinutul de idei şi sentimente este mai clar, cu cît compozitorul va fi mai conştient de semnificaţia celor văzute şi va şti să analizeze ce l-a emoţionat mai adînc şi *de ce*, el va putea să ierarhizeze diferiţi factori ai creaţiei lui, atît în conţinut cît şi în formă. Lui nu-i va fi teamă de banal, de platitudinea unor imagini „cunoscute" — frică ce stăpîneşte pe mulţi creatori contemporani apuseni în căutarea noului în formă şi nu a noului în viaţă. Compozitorul nostru nu va reda impresii şi sentimente vagi, nedefinite (caracteristice muzicii moderne decadente) ci, cuprins de puternice emoţii, el va găsi acele mijloace de exprimare, limpezi şi simple, capabile să emoţioneze pe aceia cărora li se adresează opera de artă. Cu alte cuvinte, prima condiţie a accesibilităţii este capacitatea creatorului de a iubi şi de a înţelege adînc realitatea, de a alege ceea ce este mai emoţionant (adică mai caracteristic pentru o anumită categorie de sentimente capabile de a fi redate în muzică cu vigoare şi convingere) şi de a dori să împărtăşească şi altora, în mod limpede, emoţia lui...

Nu ideea tiranică a accesibilităţii poate să-l conducă pe compozitor pe drumul plin de cotituri al procesului creaţiei muzicale ; drumul drept, direct, este condiţionat de capacitatea creatorului de a deosebi ceea ce este esenţial de ceea ce este balast, impresie superficială, fugitivă. Limbajul muzical are capacitatea de a rezuma, de a esenţializa ceea ce în cuvinte ar necesita multiple elemente... Discursul muzical este mai scurt şi poate contura cu mijloacele lui specifice ceea ce a fost conţinut în desfăşurarea mai amplă a limbajului vorbit... Cu cît ideile şi sentimentele sînt mai clare, mai definite, cu atît imaginile muzicale, elementele melodice devin mai pregnante, mai caracteristice, mai *tipice* pentru sentimentul pe care vrea să-l exprime. Şi astfel se concretizează, în desfăşurarea melodică, elemente ale gîndirii reflectînd ciocnirea de idei, creşterea unora şi diminuarea altora, definind ideea generală a operii cu mijloace specifice ale muzicii, determinate de condiţiile concret-istorice ale momentului dat.

Prin urmare *nu* ideea accesibilităţii ca principiu al expresiei muzicale poate condiţiona claritatea operii muzicale, ci însuşi procesul de tipizare al realităţii, conţinut de la început în alegerea subiectului, a temei, care condiţionează în mod direct felul, *stilul* expunerii muzicale. De aceea credem că modul în care tovarăşul Alfred Mendelsohn pune problema în articolul său din „Informaţia Bucureştiului" din 22 februarie a.c. că „în acest an s-au scris multe lucrări cu grijă pentru accesibilitate şi cu simţul răspunderii pentru dezvoltarea culturii noastre noi" este greşit. Se denaturează astfel, credem noi, însuşi procesul creator, mult mai complex, atribuindu-se accesibilităţii un rol ce ni se pare oarecum de fals democratism prin însăşi această nefericită formulare a „grijii". Noi nu credem că un compozitor, pătruns de misiunea lui în construirea vieţii noi, poate să-şi făurească două feluri de a gîndi : unul clar, cu intenţii concesive faţă de mase şi cu o formă accesibilă adecvată, păstrînd sentimentul unui efort de democratizare al artei sale, şi un altul subtil, complicat, rafinat, în care se simte acasă şi de care poate face eventual uz pentru creaţia muzicii instrumentale, de cameră etc....

Este clar că o atare dualitate nu poate fi expresia sincerităţii în artă şi că numai acel compozitor, care scrie cu dorinţa de a comunica multor oameni ideile şi sentimentele sale, poate să-şi găsească un drum clar şi creator în creaţia sa...

Creatorul nu poate, dar mai ales nu trebuie, să se gîndească la formă, dorind-o accesibilă. Acesta nu poate intra decît implicit într-un proces de creaţie mult mai adînc, care trebuie să se fi petrecut în conştiinţa creatorului mult îna-

înte ca el să fi trecut la concretizarea unui aspect al realității. Aci însă apare necesară lămurirea ideii de accesibilitate în ceea ce privește imaginea muzicală și rolul tradiției în concretizarea unor trăsături tipice.

Aș lua un exemplu din literatură : tipul avarului a cunoscut în literatura tuturor timpurilor variate aspecte legate de trăsăturile specifice ale anumitor tipuri din societatea bazată pe exploatare. Nu se poate afirma că Molière nu a găsit trăsături noi, tipice, pentru avarul secolului XVII. Dar din psihologia și trăsăturile caracteristice acestui personaj, nu lipsesc nici elementele concretizate în literatură și de alți autori, înainte de Molière, a căror operă este produsul societății capitaliste. Tipul zgîrcitului a fost precizat nu numai de mintea și spiritul de observație ascuțit al cutărui sau cutărui literat, ci de însăși observația poporului : „mînă scurtă" se spune zgîrcitului, care de obicei este descris ca îndesat, cu ochii în fundul capului, cu gesturi mici și mîini scurte.

Și în muzică, elementele imaginii muzicale care reflectează durerea, regretul, avîntul sau oboseala, pasiunea, sarcasmul etc. s-au șlefuit de-a lungul veacurilor (mai precis de la Renaștere încoace) veacuri în care muzica și cuvîntul s-au ajutat reciproc, sunetul muzical a adîncit, a reliefat, a concretizat și mai ales a generalizat ideile exprimate prin cuvinte. Noi trăsături îmbogățesc și fac mai simplu limbajul muzical, noi imagini se creează pentru a exprima idei și sentimente în formă nouă, dar ele au la bază elemente muzicale care au purtat veacuri de-a rîndul idei, și este clar că la baza unui atare limbaj, stă cîntecul popular.

Mi se pare că așa se poate pune problema tipicului în muzică (și aci nu mă refer numai la conținut, ci și la limbaj, strîns legat de conținutul muzical). Este vorba de capacitatea de a găsi acele imagini muzicale, care prin forța lor expresivă sînt strîns legate de o anumită sferă de idei și sentimente. Înseamnă oare că numai imaginile banale, răsuflate, pot fi ușor înțelese, pot fi purtătoare de idei ? Nicidecum, dar este clar că legile formelor muzicale, legate de conținutul operei, s-au cristalizat pe baza unei experiențe, a unei tradiții, a cărei respectare condiționează ideea de accesibilitate.

Prin urmare, așa cum arată Egorov, practica artistică este un proces aproape simultan de căutare a conținutului și a formei adecvate acestuia, în concordanță cu problema ideologică pe care o rezolvă artistul în opera sa.

Concepția marxist-leninistă despre lume este o busolă sigură în mîna artistului. Dar această busolă îi ajută artistului să se orienteze în fenomenele cele mai complicate ale vieții, numai atunci cînd i-a intrat organic în conștiința și în practica sa.

Problema accesibilității face parte tocmai din această integrare organică a artistului în conștiința și trăirea vieții noi, în conștiința socială.

★

Reflectînd realitatea obiectivă, muzica, la fel ca și celelalte arte, exprimă multiple aspecte. Este firesc deci ca ea să se supună tuturor legilor cunoașterii omenești, în genere, cuprinzînd legătura dintre diferite laturi ale conștiinței (cunoaștere, emoție, voință etc.).

Arta înfățișează realitatea concretă în legătură cu societatea, cu omul. Obiectul principal al artei este omul, atitudinea lui, față de natura și viața socială, ideile și sentimentele lui față de această realitate.

Principiile estetice marxist-leniniste au determinat pe esteticienii sovietici să sublinieze în nenumărate rînduri că fiecare artă are un anumit specific, fiecăreia revenindu-i sarcina de a reflecta mai bine anumite laturi ale realității obiective, fără ca aceasta să însemne imposibilitatea totală de a reflecta (mai palid) și alte laturi. Îmi amintesc în acest sens de conferința muzicologului sovietic Martînov, care, discutînd despre imaginea muzicală, a accentuat că muzica nu poate descrie un butoi, dar poate vorbi într-un limbaj propriu despre valurile mării în care se rostogolește butoiul avînd înăuntru copilul de viță regească (este vorba de o cunoscută operă rusă „Țar Saltan").

Dacă luăm de exemplu „Tablourile dintr-o expoziție" de Musorgski este ușor de arătat că în această suită se înțelege clar, datorită nu numai programatismului, dar mai ales a unui fir de legătură care trece prin toată opera, concepția despre viață, sentimentele și ideile creatorului : evocarea plină de putere a trecutului istoric al Patriei sale, aspectele vesele ale unor piese pline de prospețime etc. etc. Iată un conținut de idei și sentimente ușor de caracterizat.

Dar dacă luăm un intermezzo de Brahms, va fi mai greu să afirmăm ce idei conține respectiva bucată. În ce mă privește, declar că nu pot să fac astfel de precizări, nici măcar în linii mari... Dar cred că, cu o oarecare preciziune, pot spune că ea conține sentimente caracterizate printr-un anumit elan, generozitate, optimism, sau, din contra, un scepticism ușor camuflat etc. Ce au la bază aceste sentimente ? Desigur că ele sînt o formă a reflectării vieții în conștiința artistului, o formă de reflectare a sentimentelor omenești provocate de cauze concrete, necunoscute nouă. Sînt aceste sentimente produsul societății în care trăiește respectivul compozitor ? Este clar că o muzică plină de generozitate sau optimism și elan nu poate rezulta decît dacă are la bază cauze din realitate, dacă are motive... Aceste motive (care creează și artistului dispoziția respectivă) pot fi, bineînțeles, și de ordin subiectiv, fără ca prin aceasta să fie înlăturat factorul social din conștiința respectivului. Vrem să amintim că psihologia — după Pavlov — se ocupă de om, arătînd că el este o ființă fizică concretă, condiționată însă din punct de vedere social. Pavlov nu neagă existența unei lumi subiective a omului, subliniind necesitatea acelui studiu psihologic care se ocupă de reflectarea realității ca lume subiectivă, stabilindu-i pe cît posibil anumite formule generale.

Prin urmare, o bucată muzicală care redă anumite sentimente este şi ea o formă de artă care reflectă realitatea. In măsura în care aceste sentimente sînt exprimate clar, nelăsînd acea nelinişte, acea nesiguranţă specifică unei muzici de esenţă decadentă, ele trezesc în auditor sentimente similare care pot determina naşterea unor idei sau înţelegerea ideilor care au provocat atari sentimente... Există oare sentimente care nu au avut la origine o atitudine de valorificare din partea creatorului, ierarhizînd aceste sentimente pe scara valorilor sociale? Eu cred că nu. Fiindcă în artă (şi aci apare diferenţa între arta realistă şi cea decadentă), este vorba de exprimarea acelor procese psihice ale omului sau ale creatorului luat ca fiinţă social-biologică şi nu numai biologică, adică nu animalică. Nu este vorba de exprimarea unui haos de senzaţii organice, ci este vorba tocmai de desfăşurarea logică a unui sentiment legat de viaţă, care poate fi înţeles şi urmărit, fiind accesibil tuturor oamenilor.

Pornind de la această idee, o astfel de muzică poate avea o valoare educativă, ea poate transmite valori.

In măsura în care sentimente nobile, de esenţă general umană, au fost reflectate în muzică, ele au imprimat acelei muzici un caracter de valabilitate şi de permanenţă.

Aş putea cita ca exemplu preludiile de Chopin, al căror lirism neenunţat în vreo intenţie programatică, este sezisat cu uşurinţă de mase largi.

Sentimentele oamenilor sînt în esenţă aceleaşi: ele au un caracter universal. Ceea ce variază de la o epocă la alta sînt desigur şi noi aspecte ale sensibilităţii şi sentimentelor dezvăluite şi determinate de noi relaţii între oameni, dar mai ales, este modul de integrare al sentimentelor personale în conştiinţa socială, împăcarea intereselor egoiste cu condiţiile concret istorice. Sentimentul de iubire, dragostea de mamă etc. îşi vor descoperi şi valorifica mereu alte laturi cerute de necesităţile societăţii. In esenţă ele rămîn valabile. Aşa se şi explică menţinerea unui limbaj muzical, a unor tradiţionale intonaţii muzicale care s-au cristalizat de-a lungul veacurilor în slujba unor anumite sentimente şi idei.

Dacă astăzi ne mai poate emoţiona recitativul lui Orfeu de Monteverdi (sec. XVI), cu toate că am cunoscut forme de expresie mult mai bogate provenind din secolele următoare — aceasta este desigur o dovadă că principiul enunţat este just.

Rezumînd deci cele spuse, în rîndul operelor muzicale cu „conţinut de idei şi sentimente" se includ în anumite cazuri şi acele lucrări care sînt pătrunse de sentimente, purtătoare implicit a anumitor idei, păstrînd totuşi caracterul lor realist, de reflectare a vieţii şi capacitatea lor educativă (mă refer aci la unele scurte sau mai lungi piese instrumentale, fără o largă dezvoltare şi fără vreo indicaţie programatică precisă).

Desigur că nu se poate vorbi de accesibilitate fără a include problema muzicii programatice a cărei actualitate face ca ea să fie pe primul plan al discuţiilor noastre.

Intrebarea este: muzica cu program este mai accesibilă decît cea fără program? sau accesibilitatea ei este condiţionată şi de existenţa altor factori?

Pentru aceasta cred că este grăitoare întreaga istorie a muzicii. In toate momentele revoluţionare ale societăţii, ori de cîte ori clasele se înfruntă, arta populară îşi face loc, pătrunde în arta claselor suprapuse şi domină şi mobilizează tocmai prin caracterul ei realist, legat de viaţă, prin stilul ei descriptiv, programatic.

Muzica Renaşterii, epocă de mari prefaceri sociale, are tocmai meritul de a fi adus ideea imitării naturii şi de a fi exprimat pasiunile omeneşti. Nu numai madrigalul vocal ci şi muzica pentru virginal şi muzica instrumentală va fi o muzică cu subiect, o miniatură sau un portret — un crîmpei din realitate. Clopotele, căderea frunzelor, vînătoarea, jucăria şi visul copilului, poştalionul, cucul — iată teme frecvente în această muzică. Exemple similare sînt abundente în cursul secolelor următoare.

Dar începînd din sec. XVII, forma muzicală care va cuprinde întreaga Europă este opera; strîns legate de conflictul dramatic, a cărui importanţă creşte pe măsură ce opera se depărtează de sfera curţii feudale şi intră în teatrul burghez, vor apărea forme tipice ale operii, ca uvertura italiană, aria de capo etc. şi probabil cu aceasta se cristalizează transformarea suitei de dansuri pentru instrument în forma sonatei. Ceea ce caracterizează aceste forme este tocmai elementul de contrast, ideea conflictului, a luptei de idei, a reluării unei idei, a rezolvării ei pe drumul care duce spre simfonia clasică.

De-a lungul acestui drum, cîntecul, aria de operă, au devenit atît de grăitoare, atît de clare şi de accesibile încît chiar fără cuvinte, ca simplă frază melodică, transmit idei şi sentimente.

Intovărăşind cuvîntul secole de-a rîndul, muzica a devenit suplă, s-a modulat şi a creat intonaţii capabile să redea puternic imaginea realităţii. Dar în acelaşi timp ea şi-a cristalizat un limbaj logic propriu al formelor.

Ni se pare că a pune problema programatismului numai sub prisma rezolvării cerinţei accesibilităţii prin prezenţa unui subiect (titlu, program literar etc.) este insuficient. Cum s-ar explica atunci că, prin comparaţie, concertul de Beethoven pentru vioară este mult mai uşor de înţeles pentru un auditoriu de nivel mediu decît Simfonia fantastică de Berlioz, al cărei program este cunoscut? Sau chiar concertul de Brahms pentru vioară nu este oare mai accesibil marelui public decît „Simfonia Alpilor" a lui Richard Strauss, în ciuda programatismului ei aş spune chiar „cromo-litografic"?

Oare prima condiţie a accesibilităţii nu este ea legată în primul rînd de calitatea temelor, de cantabilitatea lor şi apoi de structura, de simetria construcţiei muzicale, de revenirea ideilor, a temelor în forme care au de fapt la bază logica muzicală a cîntecului popular? Oare re-

frenul, repriza în cîntecul trubadurilor (și în alte cîntece populare) nu a fost de fapt primul element de juxtapunere, care se dezvoltă apoi în forma de sonată ?

O simfonie de Mozart nu este mai ușor de urmărit decît meandrele improvizatorice ale vreunui poem simfonic ca „Moarte și Transfigurație" ?

Este limpede că nici limbajul armonic și nici stilul orchestral nu stabilesc gradul de accesibilitate al acestor lucrări ci claritatea discursului muzical încadrat într-o ordine și o unitate ușor de perceput.

Tot atît de evident mi se pare că acolo unde avem de-a face cu un program realizat cu ajutorul unor intonații profund populare cum este cazul „Șeherezadei" de Rimski-Korsakov, sau „O noapte pe Muntele Pleșuv" de Musorgski, conținutul operei este mult mai ușor de înțeles.

Dar numai în atari cazuri, adică atunci cînd avem un limbaj intonațional cunoscut (legat de limba poporului), cînd temele au pregnanță și un larg suflu, o dezvoltare firească, neîntortocheată, cînd nu se sfiesc să fie lirice de teama banalității, cînd muzica își păstrează formele ei, fără să devie amorfă și greoaie din cauza ideii literare sau a cuvîntului cerut de program — atunci desigur existența unei indicații programatice ușurează înțelegerea bucății. Așa este cazul „Carnavalului" de Schumann, al „Tablourilor dintr-o expoziție" de Musorgski, al „Fluviului erou" de Makarov, sau al „Cîntării pădurilor" de Șostakovici.

Muzica trebuie să trăiască prin ea — argumentul literar trebuie să apară ca un element de satisfacție în plus pentru auditoriu și nu ca o cheie cu care bîjbîie pentru a deschide o poartă ferecată... Și nu este întîmplător că acolo unde există o pasionată participare a creatorului la viață, unde este prezent elanul și sinceritatea, acolo unde conținutul operii muzicale reflectă esența realității, a conștiinței sociale a timpului său, acolo apare programatismul ca expresie puternică, de neînlăturat. Astfel, Simfonia a IX-a de Beethoven capătă un complex program de fapt prin prezența corului care situează întreaga operă pe cele mai înalte planuri de conștiință socială și de adîncă filozofie a vieții.

Aș vrea să ridic însă și aici problema programatismului, ca principiu educativ, nu numai din punct de vedere al accesibilității ci mai ales ca formă de reflectare în muzică a acțiunilor și a eroilor ei.

Fiind pe deplin de acord cu ideea că și acele lucrări neprogramatice, care exprimă pasiuni și frămîntări omenești, bucurii, ezitări, elanuri etc., pot avea un caracter profund educativ și pot mobiliza masele (cu condiția existenței anumitor trăsături menționate mai sus) — trebuie să arătăm importanța programatismului, pentru a descrie acele fapte și în special acei oameni pe care societatea noastră îi aduce ca elemente cu totul noi în istoria omenirii.

Aș dori să nu apară ca o contradicție faptul că pe de o parte s-a afirmat că sentimentele oamenilor sînt în esență aceleași în toate timpurile, iar pe de altă parte se accentuează necesitatea de a înscrie... în muzică, faptele și psihologia omului contemporan.

Programatismul muzical are (cred) tocmai misiunea de a scoate în evidență multiplele resurse pe care noile relații din societatea noastră le-a creat în individ. Pe această minunată și sensibilă harpă, care este sufletul omenesc, au apărut corzi noi, care vibrează în ritmul vieții clocotitoare din jur... Muzica este chemată să reflecte cu putere acele elemente care s-au cristalizat ca cele mai nobile și mai tipice trăsături ale vieții noi, ale omului nou ; cîntîndu-le de pe poziția acelui romantism revoluționar, care imprimă căldură și elan tuturor acțiunilor omenești, muzica programatică are în fața ei vaste perspective.

★

Gorki spune că : „tema este ideea care a luat ființă din experiența autorului, care îi este sugerată de viață, dar își are cuibul în lăcașul impresiilor sale, încă înainte de a fi căpătat formă și cerîndu-se a fi întruchipată în imagini, îl îndeamnă să lucreze pentru a-i da forma".

Pornind de la o atare frămîntare, de la un proces atît de complex de sedimentare a impresiilor culese din viață, ierarhizate de sensibilitatea creatorului (care include factorul rațional) este evident că ideea accesibilității se pune de la început în alt chip. Și aș îndrăzni să afirm că ea se confundă aproape cu atașamentul pe care creatorul îl are pentru fenomenele vieții ce se desfășoară în fața lui, cu lirismul lui creator.

Oare realitatea este un prilej continuu de inspirație a unor sentimente lirice ? Nu există contradicții, lupte, înfrîngeri, deprimări ? Dar ceea ce i se cere tocmai unui creator este de a ști să privească aceste fapte de pe poziții combative. Și combativ nu înseamnă numai să strigi, să ai atitudini declarative... Ci combativ mai înseamnă să fii calm, să ai încredere, să iubești cu devotament și convingere, fiind conștient că ceea ce urmărești se realizează printr-un efort perseverent, să iubești oamenii care au idealuri comune cu tine, să ai acea liniște sufletească pe care ți-o dă convingerea în justețea faptelor tale... Și astfel, din această dominantă existență în gîndirea și sensibilitatea unui artist, mi se pare firesc ca muzica să fie expresia acelui lirism ce condiționează în primul rînd accesibilitatea.

Considerînd forma muzicii indisolubil legată de conținut, este evident că în problema accesibilității, existența intonațiilor populare este una din trăsăturile specifice ale artei ce se situează pe drumul realismului socialist. Aci nu mă refer numai la faptul că aceste intonații sînt mai ușor percepute de mase... ci teoretizînd problema tipicului, mi se pare că întrebuințarea unui limbaj național este în muzică nu numai o

problemă de formă, ci tocmai adoptarea unui plan care trece de la sentimentele generale pe care muzica este capabilă să le exprime ca valori general umane, la acele specifice unui anumit popor, într-o anumită fază istorică de dezvoltare, legat de un anumit subiect concret (n-aşi vrea să se înţeleagă că se face aci o confuzie între formă şi conţinut).

Problema măiestriei artistice este de asemenea esenţială în accesibilitate. „Cît de greu este să fii simplu", a spus Corelli. Cu alte cuvinte, măiestria cuprinde în sine un proces de esenţializare, de simplificare, care face ca ideile şi sentimentele să apară mai evidente, mai convingătoare.

Pericolul unei greşite interpretări în ideea de accesibilitate este împingerea simplului către simplism.

Nu sărăcie armonică, nu schematismul unor melodii alese tocmai pentru caracterul lor rudimentar, pot face ca o operă să fie accesibilă (fiind totuşi aşa-zis bogată în idei, adică în intenţii!) ci capacitatea creatorului de a găsi în arsenalul vast al limbajului muzical contemporan, acele formule de sinteză care, purtînd pecetea originalităţii creatoare, conţin totuşi elemente şlefuite de veacuri. (Adică se încadrează în formele şi legile măiestriei artistice).

Citînd doar aceste trei caracteristici ale muzicii cu caracter de accesibilitate — lirismul, intonaţiile populare naţionale şi măiestria artistică în forma ei superioară de simplitate — nu am făcut decît să subliniem cîteva din principalele trăsături ale muzicii pe drumul realismului socialist.

★

Trecînd la al doilea punct din această expunere, la felul în care se pune problema accesibilităţii în procesul de receptare artistică, cred că este bine să se precizeze anumite date, fără a avea pretenţia unei contribuţii originale.

In primul rînd, aş vrea să combat ideea că procesul oricărui act de receptare artistică (şi mai ales a muzicii, prin esenţă, o artă în mişcare), s-ar reduce la acel prim şoc, acea năvalnică complexitate de senzaţii organice.

Dacă actul contemplaţiei, în cazul nostru al ascultării, s-ar reduce doar la aceste prime impresii, cu caracter net subiectiv, fără ca ele să provoace un ecou în conştiinţa oamenilor, nu s-ar putea vorbi de artă ca manual al vieţii, în genere şi nici de capacitatea educativă a muzicii.

Noi nu putem considera ca singur valabil acel unic proces spontan de entuziasm care rezultă din exaltarea unei anumite stări afective provocate de muzică, fără să presupunem că-i urmează acea operaţie de valorificare în care intervine spiritul analitic, critic, selecţionînd şi păstrînd adevăratele valori. Nu vreau să analizez aci şi să afirm că procesul acesta de valorificare poate uneori să însoţească receptarea artistică sau poate să-i urmeze... Aceasta este o problemă în care se poate pleda în chip şi fel.

Un lucru este cert: procesul de receptare artistică continuă mult după ce a încetat de a fi prezent obiectul contemplaţiei. La ce procese-ecou a dat loc contemplaţia? La acei indivizi care au avut o anumită pregătire artistică formată din contemplaţii anterioare (de ex. cunoaşterea picturii, a sculpturii, a literaturii sau a altor opere muzicale, în cazul nostru) bineînţeles că această prelungire a procesului de receptare este firească, presupunînd capacitatea de a formula judecăţi de valoare comparative, apreciind conţinutul, forma, noutatea etc.

In această privinţă, un rol extrem de important îl joacă şi impresiile asociative, o sumă de aprecieri intelectuale care însoţesc evenimentul artistic, evident rămînînd în aceeaşi sferă de idei şi sentimente pe care le cuprinde obiectul contemplaţiei.

Nu tot aşa se întîmplă cu acei care vin spre artă, fără o pregătire prealabilă. Pentru aceştia, este desigur mult mai uşor de înţeles fenomenul artistic care se prezintă deodată conştiinţei: un tablou sau o sculptură. Astfel contactul se face de la început, urmînd ca apoi, treptat, să se clarifice (mai mult sau mai puţin, după capacitatea individuală) datele componente ale acestui întreg.

Pentru muzică, se cere mai ales capacitatea de a urmări întîi succesiv desfăşurarea unei lucrări şi apoi de a putea forma o imagine generală din aceste elemente succesive. Desigur că exagerez în mod conştient această greutate: de fapt, cîntecul popular l-a educat pe om de mic, l-a făcut capabil să se emoţioneze, să înţeleagă o melodie...

Dar noi trebuie să vorbim acum de muzica cultă, de muzica amplă, simfonică, care are misiunea istorică de a contribui la educarea unui om nou, în societatea în care se construieşte socialismul.

Şi atunci, se impune să revenim asupra principiului formulat de Jdanov, subliniind justeţea lui: „nu tot ce este cu adevărat genial este accesibil..." De ce oare? Mi se pare că această afirmaţie nu se referă la calitatea de accesibilitate a operii însăşi, (care, dacă e genială, atunci are precis şi posibilitatea de a fi accesibilă tocmai pe baza principiilor enunţate de muzicologia sovietică) ci se referă la faptul că istoria societăţilor bazate pe exploatare a arătat că arta fiind un apanaj al clasei suprapuse, nu a putut fi înţeleasă de masele largi *needucate*; acest lucru rămîne valabil şi pentru o parte din perioada de trecere de la capitalism la socialism, perioadă în care s-a început şi se continuă educarea muzicală a maselor.

Bach este genial, dar uneori şi inaccesibil. Cui? Desigur acelora care nu au încă cultura muzicală necesară unei astfel de audiţii...

Jdanov mai spune însă: „Nu tot ce este accesibil este genial", evitînd astfel pericolul unei scăderi a valorilor muzicale, care nu pot fi apreciate numai după criteriul accesibilităţii. Şi concluzia lui Jdanov, motivată istoriceşte de rolul imens care îi revine artei în transformarea societăţii, este „o operă este cu atît mai genială,

cu cît este mai accesibilă marilor mase populare".

Intr-adevăr, acesta este criteriul cel mai important în creaţia artistică şi în procesul receptării ei, socotind arta în slujba poporului ca un factor important al transformării societăţii şi apreciind-o după capacitatea ei de a mobiliza mase cît mai largi.

★

Cei doi factori, creatorul şi ascultătorul, trebuiesc priviţi dialectic în transformarea lor, determinată de mersul înainte al societăţii noastre. A-i privi static, ca elemente finite, înseamnă a comite o mare greşeală.

Creatorul se transformă, îşi însuşeşte o conştiinţă (adică o anumită concepţie, sensibilitate, fantezie etc.), din ce în ce mai bogată, pe măsură ce creaţia lui se maturizează. La rîndul lui, ascultătorul nu rămîne neschimbat. Şi pe el viaţa l-a îmbogăţit, procesul repetat al contemplaţiei artistice i-a creat şi îi creează continuu noi posibilităţi de înţelegere.

Intîlnirea creatorului cu ascultătorul nu trebuie şi nu se poate realiza la jumătatea drumului: „cobor eu, creator către tine (probabil în mod trecător!) şi vii tu ascultător către mine". Aceasta este o concepţie care trădează un spirit mic-burghez, lipsit de perspectivă şi de conştiinţa responsabilităţii artistice.

Creatorul, dacă ajunge în faza concesiilor, este înghiţit de platitudine, de vulgar. El nu trebuie să ajungă într-o asemenea ipostază şi de acest pericol îl fereşte procesul adînc şi îndelung al formării sale de creator, al educării conştiinţei sale complexe.

Ascultătorul nu poate sta pasiv, trăgînd arta spre el, ci pătruns de însemnătatea culturii ca proces a cărui năvalnică desfăşurare constituie tocmai caracteristica revoluţiei culturale în societatea noastră, el vine către artă cu pasiune şi devotament. — „Pentru o ureche nemuzicală, spune Marx, muzica cea mai minunată nu are nici un sens".

Rădăcina multor greşeli, a arătat Serov, este ideea că ascultarea muzicii şi aprecierea ei justă, sănătoasă, este posibilă pentru oricine, chiar fără cea mai mică pregătire, fără o educaţie deosebită, propriu-zis muzicală.

Conştienţi de această realitate, datoria noastră este de a înlătura greşelile şi falsul democratism care însoţeşte şi scuză adesea creaţia muzicală lipsită de valoare... Noi trebuie să combatem concesiile fără rost, să eliminăm concepţiile dulcege ale unui fad spirit aşa-zis popular-democratic, care n-are nimic comun cu conştiinţa adevăratului creator şi nici cu nobilele misiuni ale artei.

Pe de altă parte conştienţi, de asemenea, de imperativul unei educaţii artistice perseverente, fără de care nu poate fi vorba de o adevărată însuşire şi păstrare a valorilor artistice, să punem întreaga noastră activitate în slujba intereselor poporului. In legătură cu cele de mai sus socotim util să urmărim, într-un articol viitor, succesele creaţiei romîneşti pe linia accesibilităţii.

Noi creaţii romîneşti

Trio pentru vioară, violoncel şi pian de Edgar Cosma

de MIHAI RADULESCU

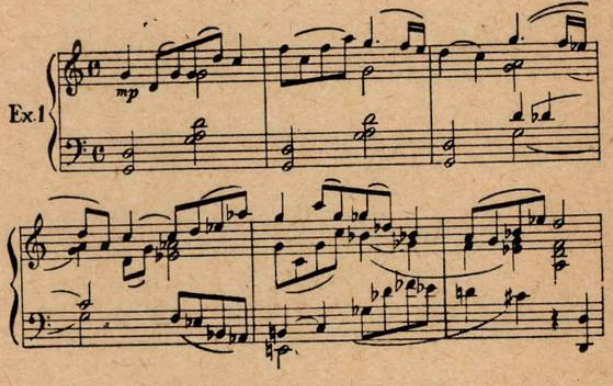
Alături de lucrările valoroase în domeniul muzicii de cameră scrise de muzicienii încercaţi, compozitorii tineri aduc o contribuţie însemnată în acest gen de creaţie muzicală. Astfel în anul care a trecut, suita „Pe Argeş în sus" pentru cvartet de coarde de Theodor Grigoriu s-a remarcat prin modul fericit în care îmbină caracterul programatic cu echilibrul construcţiei muzicale. Mai recent încă, muzica romînească de cameră s-a îmbogăţit cu două noi lucrări de o reală valoare, datorită de asemenea unor compozitori tineri: cvartetul de Cornel Trăilescu şi trio-ul de Edgar Cosma, prezentate în cenaclul Uniunii Compozitorilor din 23 noiembrie 1954. De atunci, publicul larg a avut prilejul să cunoască aceste compoziţii prin emisiunile de radio şi prin recitaluri iar interesul viu pe care l-au trezit a confirmat aprecierile favorabile ale muzicienilor care le-au ascultat în cenaclu.

Trio-ul de Edgar Cosma oferă o imagine concentrată a însăşi evoluţiei artistice de pînă acum a compozitorului; acesta este pentru noi sensul ce se desprinde limpede din desfăşurarea lucrării, deşi autorul nu a dat indicaţiuni programatice. Compoziţia vădeşte, în alternanţa mare a celor trei părţi ca şi în structura internă a fiecăreia dintre ele, un mers frămîntat al cărui fir roşu, trecînd prin conflicte şi contradicţii, duce către o rezolvare. Şi anume — după cum vom vedea mai departe pe larg şi cu exemple concrete — toate liniile de forţă ale lucrării converg înspre *episodul central al finalului,* care apare ca un moment de împlinire, de echilibru şi certitudine. Nu încape nici o îndoială asupra semnificaţiei pe care o are această soluţie către care creşte întreaga desfăşurare a trio-ului; ea exprimă starea de plinătate lăuntrică, de sănătate şi forţă la care ajunge autorul, desfăşurîndu-şi îndoielile, neliniştea şi marasmul, starea de febrilitate şi perpetuă „căutare", prin legătura vie şi nemijlocită cu cîntecul nostru popular.

Partea întîia a trio-ului în care „se pun problemele": frămîntarea compozitorului, starea sa de nelinişte şi zbucium, se luptă aprig cu voinţa de a răzbate către un orizont mai luminos. Partea a doua este un moment de destindere şi repaus; lăsîndu-se în voia unei contemplaţii senine, compozitorul pare a-şi reface forţele pentru clipa hotărîtoare. O dată cu finalul, întrebările, îndoielile revin şi mai înfrigurate: dar tot acum vine şi răspunsul adevărat. In episodul central al finalului îşi dau liber curs un elan spontan, o voioşie, o bucurie de a trăi pe care nu le mai întunecă nici o umbră sau şovăire. Caracterul popular romînesc al muzicii devine limpede, neîndoielnic; şi însfîrşit, de bună seamă nu printr-o întîmplare, acest moment este cel mai izbutit şi convingător din punctul de vedere al reuşitei artistice.

Să urmărim acum printr-o analiză concretă a trio-ului modul în care el întruchipează acest drum lăuntric pe care a păşit compozitorul.

Prima parte a trio-ului (moderato), este scrisă în forma unui allegro de sonată. Prima temă, cantabilă, este expusă la început de vioară, pe cînd pianul acompaniază cu acorduri lungi, iar violoncelul cu o alternanţă de acorduri şi pizzicatti:

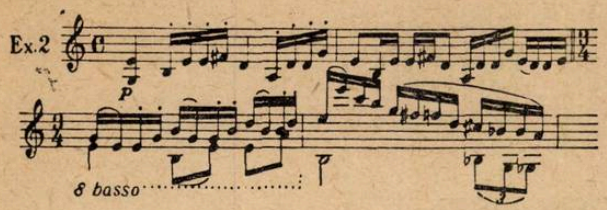


Sentimentul fundamental pe care-l exprimă această temă este cel al unei voioşii liniştite, al unei tonice pofte de viaţă. Melodia narativă, oarecum pastorală, pare să se desfăşoare într-un aer matinal, limped, reconfortant, exprimînd bucuria simplă şi directă a unui început, a unei porniri la drum cu sprinteneală şi inimă uşoară.

După expunerea primei teme urmează o punte care creează un contrast puternic prin

aspectul ei dinamic și prin ritmica îndîrjită, obstinată :

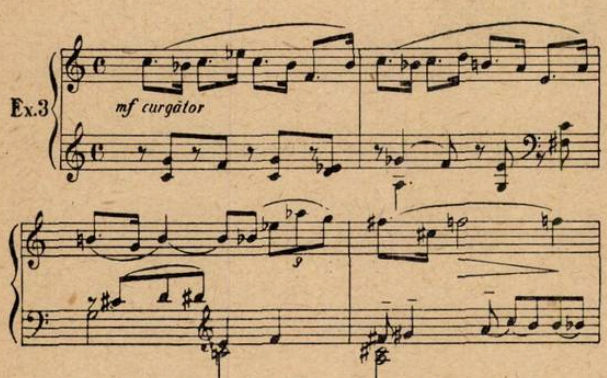
Ex.2



Interesant este faptul că această punte, atît de diferită în aparență de tema precedentă, este construită exclusiv pe elemente dintr-însa : un fragment inițial al temei este concentrat, strîns într-o chingă ritmică și expus pe rînd de cele trei instrumente, în contrapunct cu frînturi din temă în aspectul ei prim. Astfel se creează impresia că pornirea voioasă a primei teme este nestabilă, zădărnicită de o frămîntare ce se ivește chiar dinăuntrul ei. Puntea începe în piano, ca un foșnet îngrijorător. Apoi crește treptat în intensitate creînd o stare de tensiune care face așteptată cea de a doua temă.

Aceasta este anunțată în mod ingenios de o îngînare melopeică a violoncelului, și apoi expusă de pian :

Ex.3



La prima vedere, tema secundă nu pare să contrasteze cu cea dintîi, avînd tot un aspect cantabil și curgător. In fond însă, expresia este aici cu totul alta : linia melodică unduitoare, care șerpuiește de data aceasta între intervale mai apropiate, sugerează un freamăt lăuntric, un zbucium neîncetat. Acest sentiment se amplifică în a doua fază a temei — o alternanță dramatică de triole și măsuri sincopate : vioara, apoi și violoncelul la octavă intonează această chemare pătimașă, cu tot mai mult elan și tot mai intens, culminînd într-un strigăt patetic.

Secțiunea concluzivă a expoziției continuă la început elanul pasional al temei secunde, întrerupt de acorduri obstinate, asemenea unor frîne (măsuri sincopate de 2/4). Sub înrîurirea acestora, ecourile temei slăbesc din ce în ce, par a se dezmembra pînă ce se topesc într-un murmur al pianului, cu care începe dezvoltarea tematică.

Această amplă secțiune redă cu o mare intensitate dramatică ciocnirea între stările sufletești exprimate în cele două teme. Confruntarea lor aprigă scoate la iveală cu multă putere zbuciumul lăuntric al compozitorului și voința dîrză de a-l învinge.

După un punct culminant urmează o rapidă descreștere și liniștire, care pregătește reexpoziția caracterizată mai cu seamă printr-o instrumentație cu totul nouă, deosebită de cea a expoziției. Secțiunea concluzivă face de data aceasta trecerea către o codă. Calmă la început, însoțind o evocare cantabilă și ușor nostalgică a primei teme cu un „punct de orgă", prelung, coda reia apoi motivul dinamic al punții cu care urcă impetuos spre a încheia mișcarea printr-o „stretta" plină de avînt.

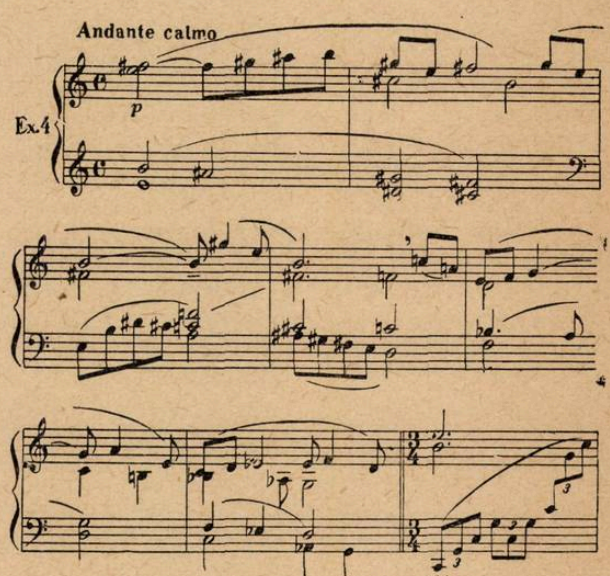
Mișcarea a doua — o „nocturnă" (andante calmo) este impresionantă prin puterea ei evocatoare obținută cu mare economie de mijloace iar atmosfera visătoare, netulburată, aduce un element de contrast net față de prima mișcare. După învolburarea neliniștită, istovitoare, a acesteia, compozitorul a simțit nevoia unui răgaz, unei contemplări senine care-i limpezește gîndurile.

Forma acestei părți este aceea a unui lied în care diferitele momente se succed firesc, lăsînd, cu toată ordinea lor binechibzuită, impresia unei desfășurări libere, spontane.

Melodia inițială intonată de pian într-o sonoritate scăzută este liniștită, meditativă, împregnată de o discretă melancolie.

Andante calmo

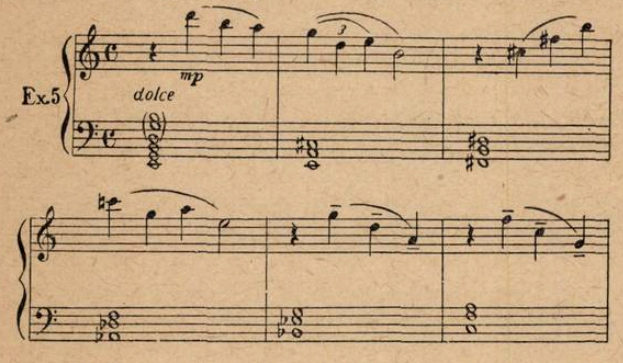
Ex.4



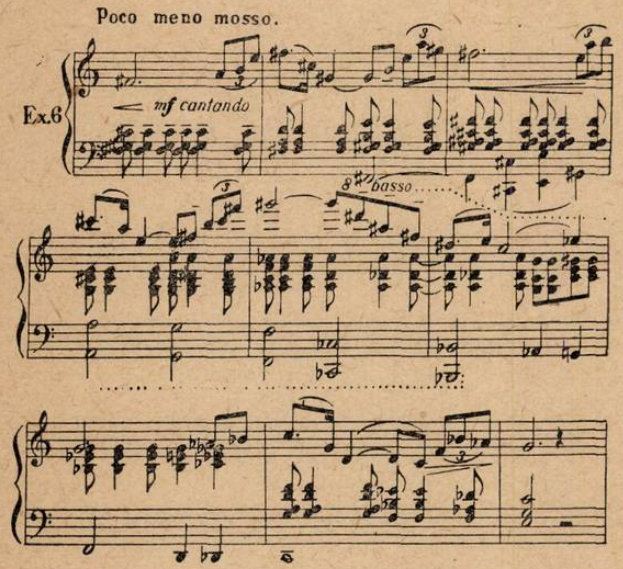
Trecînd la violoncel, melodia începe să se încălzească. In acest timp apare la pian un motiv în triole alternante cu optimi, — un clipocit ca de izvor — iar peste cîteva clipe se aude glasul viorii cu surdină, coborînd cromatic din registrul ei cel mai înalt, asemenea unui freamăt pe care urechea abia îl prinde la început și care treptat capătă consistență. Suprapunerea aceasta de registre și nuanțe expresive foarte diferite este minunat realizată și, departe de a provoca un dezechilibru, are drept rezultat o imagine muzicală deosebit de sugestivă. Imbinarea melodiei mai calde a vio-

loncelului cu cea diafană a viorii şi cu murmurul pianului creează aci o imagine concretă, sugestivă, şi o stare de aşteptare căreia episodul următor, îi aduce răspunsul.

Vioara cîntă acum mai în voie o melodie liberă, ca şi vorbită, asemenea unui recitativ. Un sentiment de mare linişte şi seninătate respiră din mişcarea ascendentă şi paralelă de acorduri lungi ale pianului şi violoncelului.



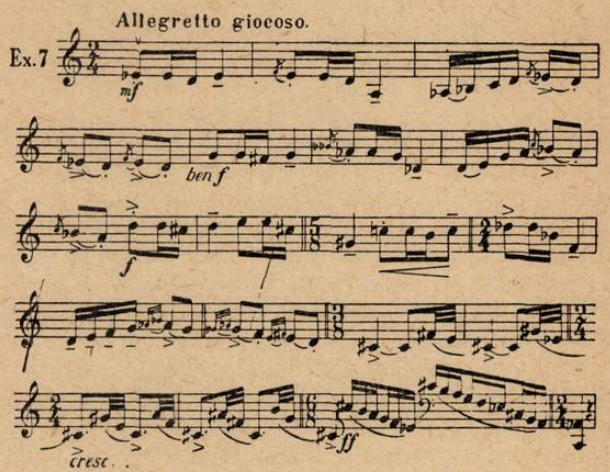
Dar toată această bogată succesiune de imagini este o pregătire pentru cîntecul cald, vibrant, expresiv care se înalţă acum. Farmecul peisajului noptatic, conturat atît de sugestiv dar şi cu atîta finețe, este un fond pe care se desprinde această frază lirică adînc simţită, în care un elan generos, aproape romantic, se împleteşte cu inflexiuni de doină romînească.



Urmează apoi din nou episodul secund (ex. 5) şi după aceea melodia iniţială (ex. 4), de data aceasta în registrul înalt al viorii, începînd mişcarea cu un murmur lung, abia auzit.

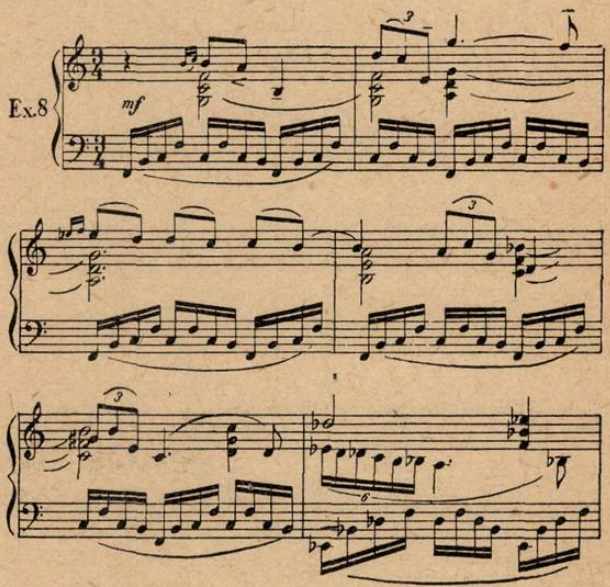
După intermediul de linişte şi seninătate al andantelui, finalul readuce atmosfera dramatică şi zbuciumată a primei părţi, dar de data aceasta pentru a-i găsi un răspuns adevărat: nu în visare şi contemplaţie, ci într-o imagine dramatică, vie şi activă.

Mişcarea (allegreto giocoso) este concepută în formă de rondo mare pe trei teme. „Refrenul" este o temă puternic ritmată, cu un caracter foarte pregnant, care se întipăreşte din prima clipă în mintea ascultătorului. Prin aceasta ea dă finalului un schelet puternic, solid, în jurul căruia se organizează abundentul material tematic. Refrenul este expus întîi de violoncel, pianul punctînd ritmul cu acorduri scurte:



Dacă aspectul acestei teme este bine conturat şi caracteristic, expresia ei este complexă şi nu tocmai lesne de definit. Tema are netăgăduit, un caracter dansant şi oarecum jucăuş, după cum indică şi partitura (giocoso). Dar ea este în acelaşi timp incisivă, acerbă, îndîrjită. Răsună într-însa o afirmare energică, impetuoasă de voinţă, dar această voinţă este încă în căutarea adevăratului ei ţel, este neliniştită şi se răsuceşte uneori împotriva sa însăşi cu o mişcare capricioasă, ironică.

Primul episod (B) este, în contrast cu refrenul, o temă lirică, fluentă dar şi plină de elan. După învolburarea neliniştită a temei precedente, după întrebarea ei îngrijorătoare, iată aici un prim răspuns, un popas de înseninare, limpezime şi căldură.



Acestui „B" culminînd într-o izbucnire pasionată, îi urmează un diminuendo brusc — o tăcere din care răsar, asemenea unor insule, fragmente din „B"; printre ele se strecoară pe

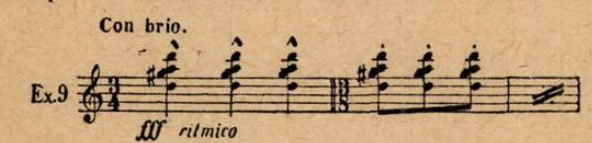
nesimțite alte frînturi — aparținînd primei teme a rondo-ului. Cînd refrenul rămîne stăpîn, avem impresia că s-a furișat pe sub tema precedentă spre a-i lua locul. El apare acum mai mult șoptit, dar strîns contrapunctat între vioară și violoncel chiar de la început. Apoi se desfășoară într-o formă mai concentrată, mai sobră decît prima oară, căpătînd astfel un aspect mai ferm și mai stringent.

Cu aceasta ajungem la secțiunea centrală a finalului (C) — foarte importantă nu numai prin extensiunea ei, prin grija cu care este lucrată, ci prin rostul ei adînc în economia întregii lucrări. Aci găsim adevăratul răspuns la acele întrebări și căutări înfrigurate care ne-au întîmpinat în partea întîia a trio-ului sau în prima temă din rondo (răspuns pe care andantele sau tema a doua din final l-au prefigurat doar). Aci fuzionează laolaltă, într-un aliaj cu desăvîrșire omogen, calitățile de ritm și cantilenă melodică, de strălucire armonică și polifonie strînsă, de culoare și expresivitate muzicală, ale lui Edgar Cosma. Valoarea artistică a acestui episod este însă inseparabilă de conținutul său expresiv: într-o melodie dansantă de inspirație populară, compozitorul a dat glas unui avînt optimist pe care nu-l mai clatină nici o îndoială sau neliniște.

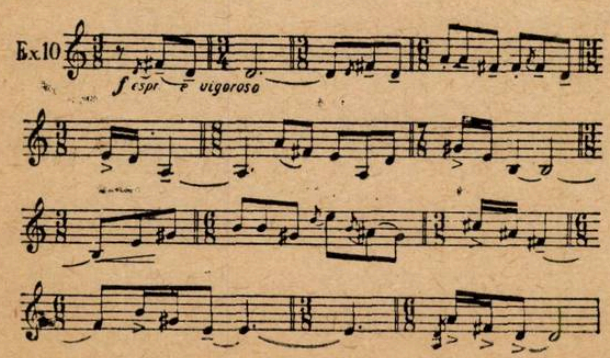
Toate acestea ne întăresc în convingerea că rezolvarea fericită a acestui moment dă cheia pentru a pătrunde semnificația întregului trio.

Secțiunea de mijloc a rondo-ului se bazează pe trei idei muzicale care par a se naște dintr-alta, căpătînd totuși un contur individual deslușit.

Prima idee (a) debutează cu o înșiruire de acorduri viguroase ale pianului, care scandează cu putere ritmul caracteristic: 3/4+3/8.

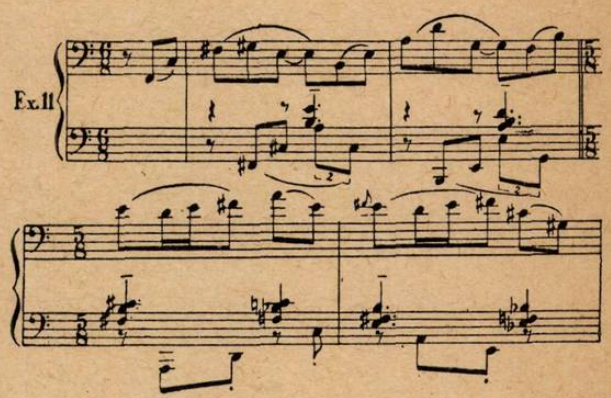


Pe acest ritm a cărui elasticitate și forță ritmică sugerează prin ea însăși un avînt cuceritor, irezistibil, se desfășoară tema propriu-zisă intonată de vioară și violoncel la octavă. Apropiată de structura pentatonică a multor melodii românești din nord-vestul Ardealului — aceasta evocă un joc bihorean, plin de foc. Elementul dansant se împletește însă pe cît de ingenios pe atît de firesc, cu unul cantabil și oarecum narativ, rapsodic:



Tocmai elementul cantabil al acestei teme, desfășurîndu-se mai departe, va da naștere ideii următoare (b) expusă de pian și apoi preluată de vioară. Melodia e de data aceasta dulce, fluidă, deși puțin jucăușă încă. Prospețimea ei cîmpenească evocă atmosfera voioasă în care începe partea întîia a trio-ului și e sporită prin simplitatea, țesătura subțire a instrumentației. Din loc în loc doar apare ritmul 3/4, 3/8 ca pentru a sugera că n-am ieșit încă din raza de acțiune a dansului.

Momentul următor (c) ne duce și mai departe. Linia melodică expresivă și caldă intonată de violoncel atinge zone mai adînci de sentiment. Legătura cu ideile precedente rămîne evidentă, atît prin prezența unor motive melodice, cît și prin menținerea aceluiași tonus fundamental de optimism și însuflețire.



Episodul anterior (b) reapare într-o formă mai concisă și face trecerea către reluarea primei idei (a); jocul se încinge din nou, cu același avînt.

O scădere bruscă, impresionantă, a intensității sonore, pregătește a treia apariție a refrenului, într-o haină orchestrală nouă. Tema a doua a rondo-ului (B) răsună de asemenea iarăși, ducînd după punctul ei culminant, spre același deznodămînt liniștit pe care-l comentează de data aceasta un fel de recitativ cald și expresiv al violoncelului.

Aci ar fi fost într-un rondo clasic, locul ultimei reveniri a refrenului. Compozitorul a ales însă altă cale, mînat desigur nu numai de dorința de mai mare conciziune formală, ci și de o nevoie mai adîncă. A încheia lucrarea cu repetarea integrală a „refrenului" ar fi însemnat a lăsa să cadă accentul pe un element de căutare și zbucium pe care compozitorul a știut să-l depășească, atingînd acel plan de echilibru, sănătate și forță lăuntrică, pe care-l prezintă partea de mijloc a finalului.

Pentru a sfîrși deci, Edgar Cosma a trecut după revenirea temei B, la o coda în care refrenul este numai evocat într-o formă voioasă, jubilantă, în care dispar meandrele sinuoase pe care tema le trasa în toată desfășurarea ei. Ritmul de 3/4, 3/8 impune la un moment dat pecetea viguroasă și răspicată a jocului bihorean; mai departe, tema inițială a primei părți răsare și ea din acest iureș, transfigurată, ca un strigăt entuziast.

Rezolvarea pe care a adus-o finalul aruncă o lumină nouă asupra întregului trio şi rotunjeşte sensul temei iniţiale, în care am văzut din capul locului o hotărîre de „a porni la drum". Acum drumul a dus la o împlinire şi compozitorul îşi poate cuprinde toată lucrarea într-o privire plină de mulţumire şi încredere.

Conţinutul muzical tumultuos al trio-ului de Edgar Cosma, cu alternanţele sale de umbră şi lumină, de zbucium şi de forţă, de contradicţii şi certitudini, este exprimat într-o formă echilibrată şi bine gîndită, cu mijloace artistice convingătoare şi denotînd personalitate.

Însuşirea de căpetenie a compozitorului este darul său de a crea o melodică originală în spiritul folclorului nostru, de a vorbi un limbaj sincer şi personal dar în acelaşi timp cu hotărît răsunet românesc.

In linii generale se poate deduce din ultima lucrare a lui Edgar Cosma că el s-a apropiat din ce în ce mai mult de structura modală a cîntecului nostru popular, care a înrîurit melodica precum şi armonia trio-ului. Nu toate momentele lucrării sînt însă deopotrivă de realizate din acest punct de vedere. După cum remarcă Ion Dumitrescu, „Edgar Cosma este un spirit neliniştit la care centrele tonale sînt veşnic transformate. El merge la procedeul deformărilor modale ale temelor, la întrebuinţarea unor moduri cu deficienţe funcţionale". De aci impresia de nestabilitate pe care o lasă adesea temele, sentimentul de neliniştc, de necontenită căutare, ce ajunge uneori pînă la o stare de adîncă tensiune (vezi cele două teme ale primei părţi, sau tema I-a din final).

Pe de altă parte, *armonia* trio-ului — expresivă, colorată, ingenioasă — este tributară în mare măsură influenţelor franceze: Debussy, Ravel (vezi mai cu seamă „Andante"). In acest domeniu se simte filiaţia cu lucrările mai vechi ale compozitorului.

Fără îndoială, momentul în care se conturează mai deplin caracterul românesc al tematicii lui Edgar Cosma este episodul central al finalului — căruia i-am relevat mai sus importanta semnificaţie. Aci melodia, deşi creată de autor, este de o factură neîndoielnic populară. Armonia nu alternează cu nici o trăsătură străină stilului autentic al temei — dimpotrivă, îl scoate şi mai puternic în relief. In sfîrşit, ritmica inspirată de-a dreptul din jocurile noastre populare întregeşte această incontestabilă reuşită.

Construcţia trio-ului este foarte clară şi bine cumpănită: atît în alternanţa celor trei mişcări, cît şi în structura internă a fiecăreia, se constată un deosebit simţ al proporţiilor, al contrastelor precum şi facultatea de a organiza un material bogat şi variat într-o puternică unitate de gîndire.

Fără a avea un aspect propriu-zis „ciclic", prin revenirea expresă a unor teme, lucrarea vădeşte o unitate adîncă prin permanenţa anumitor elemente — printre care acel interval de cvartă, pe care este construită în mare măsură tematica trio-ului.

Lucrarea este scrisă cu o strictă economie de mijloace. Tot ce este dezvoltare, punte de trecere, codă — este clădit exclusiv pe elemente tematice cu o utilizare pe cît de abilă, pe atît de logică a acestora. De aceea nu există în desfăşurarea lucrării goluri, depresiuni, momente care să scadă sau să distragă interesul.

Citărn ca fiind deosebit de bine construită „dezvoltarea" din partea I-a remarcabilă prin contrapunctarea strînsă, întrebuinţarea exhaustivă, pînă în cele mai mici ramificaţii, a materialului tematic, modulaţiile expresive, gradaţia abilă a mijloacelor sonore. De asemenea dispoziţia celor trei idei muzicale ce compun „episodul central al finalului".

Densitatea compoziţiei provine în bună parte din structura ei predominant polifonică. Autorul împleteşte vocile într-un contrapunct adevărat, în care fiecare dintre ele trăieşte efectiv dar în acelaşi timp se îmbină cu celelalte într-un chip firesc, nesilit, lipsit de rigiditate.

Orchestraţia rezolvă în chip fericit dificila problemă pe care o pune îmbinarea unor sonorităţi atît de diferite ca cea a pianului şi a celor două instrumente de coarde (pricină pentru care trio-ul este cu deosebire pretenţios). Vom remarca însă şi aci că nu întreaga lucrare este la fel de izbutită sub acest raport. In prima parte se observă pe alocuri o stîngăcie în instrumentaţie.

Partea a doua şi a treia constituie în schimb un evident progres. Resursele instrumentelor sînt întrebuinţate din plin, spre a crea sonorităţi ample, bogate, uneori surprinzătoare şi foarte expresive.

Fără îndoială, lucrarea constituie o etapă superioară pe drumul propriu compozitorului, care duce de la o poziţie personală, puternic înrîurită de unele influenţe specifice epocii noastre, la o limpezire în contact cu substanţa vie a melosului popular şi cu marile forme clasice. Acest drum, compozitorul înţelege să-l parcurgă cinstit, fără a adopta poziţii nesincere sau a căuta „să sară" în mod superficial peste etape. De aci trăsăturile complexe, dar şi convingătoarea forţă artistică a stilului său. Fiecare pas astfel cîştigat implică eforturi mai mari — dar se cîştigă sigur şi efectiv. Cu acest preţ, compozitorul obţine garanţia unei exprimări sincere, veridice, în care fiecare lucru spus este simţit şi gîndit pe seama sa însuşi. De aceea această muzică, pe lîngă toate calităţile ei tehnice, interesează şi emoţionează, trăieşte intens — condiţie primordială oricărei opere artistice cu adevărat valoroase.

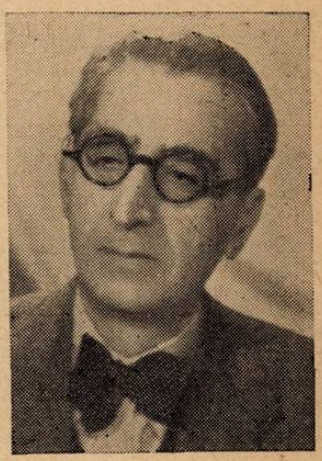
Distincţii acordate unor muzicieni

Paul Constantinescu

Printr-un decret al Prezidiului Marii Adunări Naţionale a fost conferit titlul de maestru emerit al artei din R. P. R. compozitorilor Paul Constantinescu şi Mihail Jora pentru merite deosebite în domeniul creaţiei muzicale.

★

Cu prilejul împlinirii a 90 de ani de la înfiinţarea Conservatorului de muzică „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti şi pentru merite deosebite în activitatea didactică artistică, Prezidiul Marii Adunări Naţionale a R. P. R. a conferit titlul de artist emerit al R.P.R. muzicienilor Dimitrie Dinicu, Iosif Prunner, Florica Musicescu, Constantin Stroescu, Silvia Şerbescu şi Alexandru Teodorescu.



Mihail Jora

Silvia Şerbescu

Iosif Prunner

Florica Musicescu

Dimitrie Dinicu

Alexandru Teodorescu

Constantin Stroescu

Aspecte ale muzicii braziliene

de CLAUDIO SANTORO

Cunoscutul compozitor brazilian Claudio Santoro, eminent activist social-progresist, ne-a vizitat de curînd țara.

Claudio Santoro s-a născut în 1919. Primele studii și le-a făcut în Brazilia iar apoi a venit în Europa pentru a și le desăvîrși. In 1948 a participat la Congresul Internațional al Compozitorilor și Muzicologilor de la Praga. In 1950 Santoro a fost distins cu Premiul Internațional al Păcii pentru lucrarea sa „Cîntece de dragoste și pace". Claudio Santoro a compus simfonia programatică închinată păcii, care a fost interpretată cu mare succes la Rio de Janeiro, Praga, Varșovia, Moscova și, recent, la București, Timișoara și Orașul Stalin.

Cu prilejul vizitei sale la noi, oaspetele brazilian a vorbit compozitorilor noștri despre unele aspecte ale muzicii din patria sa. Reproducem textul conferinței lui Claudio Santoro, ținută la Uniunea Compozitorilor în ziua de 26 aprilie 1955.

Este cu neputință să înfățișezi într-un singur articol bogăția de aspecte ale muzicii noastre folclorice și populare [1]). Aceasta, cu atît mai mult cu cît noi nu avem o organizare prea bună în materie de documentare folclorică. Avem un folclor foarte bogat, poate dintre cele mai bogate din lume. Folclorul este mai concentrat în regiunea de nord-est a țării. Există folclor și în nordul și în sudul țării. Am împărțit folclorul în felul acesta, după regiuni, pentru că noi nu avem un folclor unitar și el prezintă particularități regionale. Există particularități de mod, de ritm și mai ales de tip de ansamblu orchestral.

In nordul țării, în regiunea Amazoanelor, caracteristica principală este influența muzicii indiene. In nord-estul țării influențele muzicii negre, preponderente, se îmbină cu cele indiene și cele ale muzicii europene. In sud, influența muzicii europene este mai puternică.

Există o particularitate a procesului de colonizare muzicală a Braziliei; acesta a fost realizat în primul rînd de preoții catolici. Ei au tradus texte religioase în limba indienilor și au adaptat aceste texte pe cîntece indiene, pentru a face să pătrundă mai ușor ideile lor în sînul maselor. Preoții catolici au predat indienilor atît muzica instrumentală, cît și vocală, în speță, muzica corală gregoriană. Deoarece noi constatăm azi moduri gregoriene în cîntecele populare, presupunem că această influență provine tocmai din activitatea trecută a misionarilor.

Saudo os amigos leitores da revista Muzica apresentando algumas palavras sobre a musica de meu país.

Claudio Santoro

Bucarest 28/4/955

Claudio Santoro vorbind la Uniunea Compozitorilor. Tălmăcirea autografului dat cu acest prilej este: „Salut pe prietenii cititori ai revistei „Muzica", prezentîndu-le cîteva cuvinte despre muzica din țara mea".

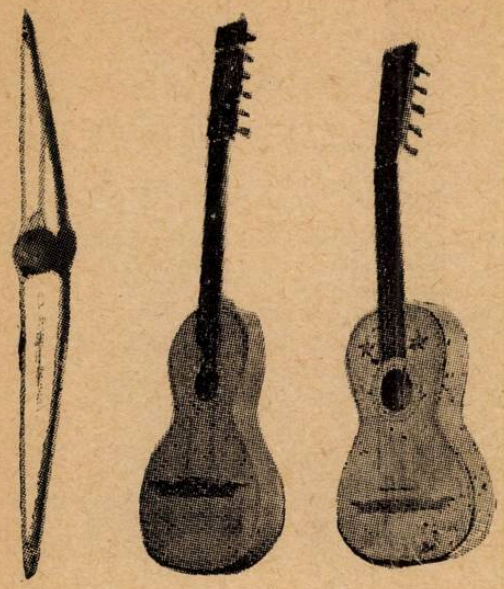
Noi împărțim manifestările noastre folclorice în : dansuri dramatice, dansuri propriu-zise, muzică religioasă, cîntece de muncă, jocuri, cîntece propriu-zise și muzică populară orășenească [2]).

Se poate vorbi de un caracter specific al muzicii noastre, după procesul de asimilare a tuturor acestor influențe.

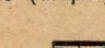
Este vorba de amestecul influențelor africane, indigene și al rămășițelor primelor influențe ale cuceritorilor din Peninsula Iberică. Este foarte greu să stabilim care sînt adevăratele caractere specifice ale muzicii noastre populare și aceasta deoarece n-avem muzicologi care să le fi studiat. Există firește discuții. Unii susțin că muzicii populare braziliene îi este caracteristic modul lui sol. Există un sistem de sincope foarte caracteristice și sincopa este elementul care atrage dintru început atenția ascultătoru-

1) Prin „muzica folclorică" înțelegem muzica creată, interpretată și transmisă oral de popor. Prin „muzică populară" înțelegem muzica compusă în genurile de masă, ușoară, de dans, etc. (n. aut.)

2) Impărțirea aceasta este folosită de folcloristul brazilian Oneyda Alvarenga.



Berimbau (stînga); violas (drepta)

lui. Măsura este de 2/4, ritmul  iar formula de încheiere este coborîrea de la mediană (mi-re-do). Muzica noastră nu este creată pe sistemul cvadraturii. Aceasta se poate constata mai ales în cîntecele rituale fetişiste, în care sînt folosite game pentatonice, hexacordice.

O altă caracteristică este cantitatea enormă a instrumentelor de percuţie întrebuinţate: „Cuica", „Reco-reco", „Ganzá", „Atabaques", ş.a. O altă particularitate a cîntecului nostru popular este nazalizarea, cultivată în chip diferit de grupuri populare diferite.

Altă caracteristică este întrebuinţarea într-o manieră specifică a instrumentelor de suflat şi adaptarea unor instrumente europene la stilul nostru de execuţie. Astfel este „viola", o chitară cu o foarte mare varietate de timbre şi care se construieşte în fel de fel de tipuri, cu 4-6-8-10 coarde, cu coarde simpatice sau fără, în formate mari şi mici etc.

Una din cele mai importante influenţe europene este aceea a cîntecelor franceze pentru copii. Avem o foarte mare cantitate de cîntece pentru copii şi este interesant procesul de adaptare atît al muzicii, cît şi al cuvintelor la felul de exprimare al nostru. De exemplu: „Sur le pont d'Avignon" a devenit: „Suropango da Vinganca".

Poate pentru faptul că sîntem o ţară tînără n-avem încă un cîntec naţional care să se cînte din nordul pînă în sudul ţării. Deoarece folclorul nostru este încă tînăr, el are toate caracteristicile dinamismului şi ale mutabilităţii. Există caracteristici limitate la regiuni. Cîntecele din nord nu sînt cunoscute în sud.

In nord-estul ţării există mari crescătorii de vaci şi fiecare din ele are un cîntec cu care adună vacile; dacă se schimbă cîntecul, vacile nu se mai strîng. Aceste semnale se numesc „Abôios".

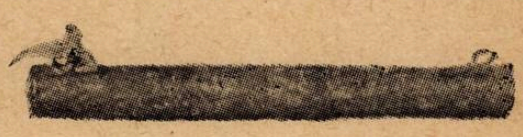
Dacă n-avem o fixare a unui cîntec, putem vorbi de o fixare în ce priveşte felul de a interpreta, „maniera", şi aceasta este o caracteristică a muzicii braziliene.

Există evident şi particularităţi coregrafice Important este „umbigada", un dans foarte răspîndit, care se dansează prin atingeri ale abdomenului.

In secolul al XIX-lea am primit un număr de dansuri europene: polca, mazurca, valsul, cadrilul, shotts-ul care au fost amestecate şi replămădite în cîntecele noastre. De asemenea se resimte şi influenţa altor dansuri, din America Latină şi din America de Nord.

O caracteristică a artei noastre populare o constituie dansul dramatic. Este vorba de o anumită reprezentaţie în care se îmbină muzica, poezia şi dansul, legate de un subiect. Avem mai multe feluri de asemenea dansuri dramatice; ele sînt prezentate la date anumite şi se schimbă din loc în loc. Cel mai important este „Bumba meu boi". Este o reprezentare dramatică al cărei personaj principal este boul. Importanţa acestui dans constă în faptul că este singurul dans dramatic care, cu mici modificări, există din nord pînă în sud. El are ca subiect o satiră socială. Poate că din acest motiv este răspîndit în întreaga ţară. De reţinut faptul că este dinamic şi în cadrul evoluţiei sociale se schimbă după mediul respectiv, adaptînd şi satira la condiţiile date. Este vorba de povestea unui bou şi a altor personaje care reprezintă, de pildă, poliţia de sclavi (în timpul sclavagismului exista un fel de poliţie întrebuinţată de proprietarii de sclavi pentru a-i căuta pe sclavii care fugeau). In aceste dansuri nu poliţia vine cu sclavul legat, ci sclavul vine cu poliţiştii legaţi de gît...

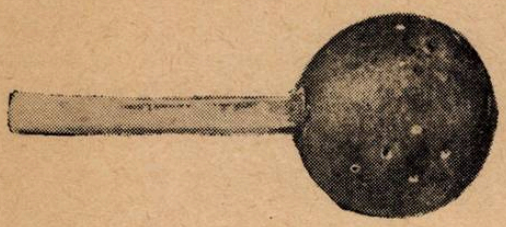
Este un dans mimat, cu măşti, în care dansatorul se deghizează în bou. Iată, de pildă, subiectul unui asemenea dans: boul se îmbolnăveşte şi este adus un medic: un prilej pentru a-i critica pe medici. Boul devine din ce în ce mai bolnav şi este adus un preot ca să-l împărtăşească. Alt prilej de satiră. Boul moare, însă înainte de a muri el face un testament şi acesta este momentul cel mai important pentru că prin acest testament se face critica întregii situaţii politico-sociale a ţării şi, îndeosebi, a societăţii locale. El testează diferitele părţi ale corpului său; astfel el dă picioarele sale unei persoane brutale, limba o lasă unei femei limbute, capul îl lasă judecătorilor



Ganzá

Pife

Pife



Maracá

Atabaque

care judecă strîmb, coarnele unor bărbaţi, ş.a.m.d.

După aceea există alt gen, „Congada", un dans care reflectă diferite manifestări ale regimului sclavagist. Marii proprietari au întrebuinţat sclavii aduşi din Africa şi pentru a-i putea stăpîni mai bine ei numeau un rege al sclavilor. Intr-o anumită zi ei organizau o mare serbare în cadrul căreia era numit un rege al sclavilor, cu cîntece şi dansuri specifice. Aceste serbări au dispărut o dată cu înlăturarea regimului sclavagist, dar mai dăinuiesc diferite rămăşiţe ale lor.

„Caterete" este un dans exclusiv pentru bărbaţi şi are şi o parte cîntată de un mic ansamblu în care se folosesc în general trei instrumente: două viole şi „pandeiru" (tamburină).

„Batuque" este un dans foarte vechi, de origine africană. Importanţa acestui dans, pentru muzica noastră, constă în aceea că a fost prelucrat încă din veacul trecut de majoritatea compozitorilor; dar, din nefericire, ei nu l-au folosit în sensul lui just, ci mai mult ca titlu decît ca expresie.

Un exemplu foarte interesant este „Capoeira" un dans bărbătesc în doi, cu caracter brutal, de luptă. Dansatorii nu au voie să se atingă cu mîna, ci numai cu picioarele şi fac toate sforţările ca să atingă cu piciorul faţa adversarului. Dansul este acompaniat de trei instrumente care se numesc „berimbau". Aceste instrumente seamănă cu o săgeată care are o mică tobă de rezonanţă, cu o coardă de metal care se apasă cu o monedă. Instrumentul dă un sunet foarte subţire, cu un timbru caracteristic. Sunetul este produs cu o baghetă cu care se bate coarda. Incepe muzica, partenerii se măsoară şi pornesc apoi un dans din ce în ce mai înfierbîntat, care trebuie oprit la un moment dat, căci partenerii pot ajunge să se omoare.

Ajungem la muzica fetişistă. Avem culte africano-braziliene care sînt foarte răspîndite; cele mai importante sînt „Candomblé" şi „Xangô". Cîntecele fetişiste sînt o manifestare foarte interesantă. Un muzicolog american, Erkovits, cercetînd aceste cîntece fetişiste, a găsit că polifonia ritmică a acestor cîntece urmează cu stricteţe legile polifoniei şi contrapunctului sever. O altă caracteristică a acestor „Candomblé" sînt intervalele mari, de nonă sau decimă. Fiecare zeitate fetişistă, prin acţiunea cultică şi prin efectele sale psihologice poate duce la excese.

„Vissungo", sînt cîntece pentru mort, bocete dintre cele mai primitive. Ele s-au păstrat în regiunile diamantifere (Diamantino) care au fost izolate de restul ţării tocmai pentru a opri accesul şi ieşirea din aceste regiuni.

Cîteva cuvinte despre muzica noastră orăşenească. Cîntecele cele mai populare sînt „Samba", caracteristică pentru marile oraşe, „Chôro" şi în ultima instanţă „Baiaô". „Samba" este mai cunoscută pentru că este originară din marele oraş Rio de Janeiro, oraş frecventat de mulţi europeni. „Samba" cea mai originală se compune de către 3-4 muzicanţi populari. Creaţia de „Samba" este spontană, populară, ea se desfăşoară în împrejurimile oraşului Rio de Janeiro. Samba e adusă de populaţia din suburbii în oraş. Ea este vîndută unor membri ai societăţii compozitorilor, care scot din aceste dansuri drepturi mari de autor.

Mai există încă o latură tragică pentru muzica noastră populară: în ultimul timp influenţa jazz-ului american a crescut. Societăţile de discuri care înregistrează la noi muzică, sînt în general nord-americane. Radiodifuziunea este la noi o societate particulară comer-

Atabaques

Pandeiros

cială. Cu organizarea programelor de radio se ocupă marile companii: „Standard Oil" etc. Există trusturi de reclamă care sînt controlate de nord-americani. Aceste companii dau anunţuri plătite în emisiunile de radio şi exercită şi un control ideologic al emisiunilor. Firește că directorii emisiunilor sînt oameni legaţi de aceşti comanditari şi, pentru a-i servi bine, fac totul după gustul lor.

Voi da un exemplu căci am funcţionat ca dirijor şi orchestrator în cadrul Societăţii de Radiodifuziune şi am avut de-a face cu această stare de lucruri. Iată cum se exercită presiunea ideologică şi artistică: agenţii acestor trusturi n-au fost de acord cu o uvertură scrisă de mine întrucît n-am întrebuinţat destulă baterie în stil „jazz", ceea ce nu poate fi pe placul domnului X. In felul acesta s-a exercitat o influenţă asupra instrumentaţiei muzicii noastre populare. Pentru ca să cîştige cît mai bine şi pentru a corespunde unei anumite estetici ei trunchiază muzica braziliană. Am refuzat să fac o asemenea orchestraţie a muzicii populare. Alături de mine au fost şi alţi muzicieni brazilieni pentru că, bineînţeles, nu toţi se conformează acestor principii.

Altă influenţă degradantă o exercită textul decadent al cîntecelor care se desfăşoară pe planul senzualismului, pornografiei şi chiar maniera de interpretare alunecă spre indecenţe. Acesta este un fel de a degrada poporul, de a-i înjosi arta, muzica.

Unii compozitori progresişti creează uneori piese cu caracter de „samba", pe subiecte progresiste. Marile edituri şi case de discuri, controlate de nord-americani, îi izolează însă şi ei nu-şi pot valorifica arta decît prin mici companii de discuri. Cu ani în urmă, cînd controlul asupra acestor companii era mai slab, a apărut un cîntec „Bietul Waldemar". In acest cîntec este vorba de un zidar, care construia mereu case pentru alţii dar el nu avea unde locui.

Iată cum se conturează situaţia tragică a muzicii noastre populare; mai trebuie spus că pe deasupra tuturor, cînd cineva cere să se programeze la Radio muzică populară i se răspunde că nu este nevoie, deoarece „...publicul nu iubeşte muzica noastră folclorică".

Cîteva cuvinte despre muzica noastră cultă. Unul din primii compozitori brazilieni a fost Padre José Mauricio (1767-1830). De la el ne-au rămas lucruri puţine, care însă vădesc talentul său. Era un remarcabil clavecinist, la curent cu tot ce era nou în muzica europeană. Se considera că, pentru timpul său, a fost un compozitor progresist. In lucrările sale, scrise în timpul clasicismului, se pot distinge intonaţii ale muzicii romantice. Muzica noastră veche n-a fost studiată, pentru că noi n-avem muzicologi, oameni care să studieze cu pricepere această muzică. In general sînt amatori care n-au capacitatea să facă o analiză pe baza unei partituri. Personal, am încercat să fac investigaţii asupra muzicii noastre şi cunosc cîte ceva din muzica lui Padre José Mauricio. Lui i s-a comandat o dată un requiem la moartea unei regine, care avusese în timpul vieţii o atitudine profund reacţionară şi care îl ura pe acest Padre José Mauricio din cauza culorii sale (era metis). El s-a răzbunat şi a transformat partea funebră a acestui requiem într-o parte luminoasă, eroică. In unele părţi solistice se disting intonaţii apropiate de acelea din liedurile lui Schumann. In uvertura operei sale se ivesc intonaţii asemănătoare compoziţiilor din ultima perioadă a lui Beethoven. El poate fi socotit tatăl muzicii noastre. Firește că pe vremea sa nu avea încă preocupări folclorice. A fost un om foarte cult şi un om care preda gratuit muzica pentru negri; a înfiinţat un conservator pentru negri şi avea preocupări umaniste.

După el au urmat o serie de compozitori fără o însemnătate prea mare. In ultimul secol au apărut însă compozitori remarcabili.

Un creator de seamă a fost Alberto Nepomuceno. Este primul compozitor care a făcut prelucrări interesante după dansurile populare, influenţat încă de cultura europeană unde a studiat.

Alături de el a fost un alt compozitor, Carlos Gomes, care a scris mai multe opere şi a fost chiar apreciat de Verdi. El a studiat în Italia şi unele din operele sale au fost reprezentate chiar la „Scala" din Milano. Este un compozitor foarte cunoscut în Italia şi chiar dacă n-a fost preocupat de crearea unui stil naţional, în subiectele operelor sale există evenimente din viaţa poporului nostru. Opera „O Guarani", este un exemplu în acest fel. Nu s-a studiat încă legătura sa cu muzica populară, totuşi a scris o serie întreagă de cîntece în genul „modinha", gen popular.

Printre compozitorii contemporani, Heitor Villa-Lobos (1881) este cel mai important, el realizînd o sinteză a dezvoltării muzicii noastre din veacul trecut. Villa-Lobos scrie o muzică pregnant naţională, fiind primul despre care se poate spune că este un compozitor brazilian. A scris lucrări foarte multe. Este într-adevăr un mare talent, ce-i drept, cam inegal. A scris muzică în toate genurile, pentru pian, pentru toate combinaţiile posibile de muzică de cameră, în toate genurile simfonice. Cele mai importante lucrări sînt „Choros", în gen rapsodic. Villa-Lobos nu păstrează o formă anumită în aceste lucrări (a scris cincisprezece). El păstrează numai intonaţiile caracteristice acestui dans popular.

Primul „Choros" l-a scris pentru chitară, apoi altele pentru diferite combinaţii instrumentale sau cor, iar unul din ele pentru două orchestre. Este foarte interesant felul cum tratează corul. Deşi notaţia este în forma clasică, intonaţiile şi pronunţia sînt specific braziliene. El începe de exemplu în Choro al zecelea cu un ostinato al unei melodii pentatonice indiene cu ritmuri şi cu întrebuinţarea unor silabe indiene şi suprapune peste acestea o melodie largă populară a oraşului Rio care dă un efect foarte frumos. Prin felul cum întrebuinţează el

orchestra, este considerat la noi drept cam „excentric"... El nu se sperie de nici o greutate, foloseşte foarte multe instrumente de percuţie, iar în ce priveşte tratarea instrumentelor de suflat se inspiră din felul cum se cîntă de către popor. In ce priveşte scriitura sa pentru pian, ea are o valoare internaţională prin felul cum găseşte elemente noi de tratare a pianului. El are o serie cuprinzătoare de piese pentru pian cu teme originale, foarte frumoase: „Călăuza practică pentru pian", „Ciclul brazilian", ş. a. m. d.

Alături de Villa-Lobos sînt compozitorii Lorenzo Fernandez şi Mignone. Lucrările lui Lorenzo Fernandez, care a murit, sînt puţine şi dintre ele cele mai importante sînt cîntecele.

Mignone este un compozitor foarte cult cu o mare stăpînire a mijloacelor muzicale, dar este un epigon.

Vine apoi generaţia lui Camargo Guarnieri (n. 1906). Acesta din urmă este un compozitor foarte bun, cu un bagaj mai solid de măiestrie componistică; în creaţia sa muzica braziliană este prelucrată mai adînc. El se preocupă foarte intens de promovarea şcolii naţionale. Guarnieri a scris trei simfonii, bine realizate, o mică operă, mai multe sonate pentru pian, flaut cu pian, cvartete; muzică de cameră de valoare. A suferit însă influenţa muzicii formaliste. In ultimele sale lucrări el depăşeşte această influenţă. In principal, se alăturase preocupărilor constructiviste, influenţelor neoclasicismului hindemithian.

Radamés Gnatali, un compozitor care promitea foarte mult, şi-a irosit talentul din cauza creaţiei cerute de Radio. El a început să scrie în stil de jazz şi a pierdut din puterea talentului său. Astăzi este un om de cincizeci de ani. Iată un exemplu tipic de ratare a unui real talent din cauza regimului capitalist şi a influenţelor sale dăunătoare asupra artei.

Aceasta, fiindcă regimul capitalist nu permite unui artist să se dezvolte într-adevăr, nu creează o situaţie prielnică înfloririi unui talent, ci dimpotrivă.

Apoi vine generaţia din care fac parte şi eu. Noi ne-am început de asemenea activitatea ca o reacţiune împotriva muzicii naţionale. Am format un grup care se chema „Muzica viva" influenţat de un tînăr compozitor şi profesor de compoziţie, german, care sosise la noi. Am luat calea dodecafonismului. Cu o asemenea muzică am obţinut chiar premii naţionale şi internaţionale. Eram tineri şi credeam că în felul acesta ne-am angajat pe drumul bun. Un lucru curios: eram cu toţii progresişti, dar eram progresişti într-o concepţie idealistă. Nu cunoşteam nimic din marxism, nimic din materialismul dialectic, dar eram împotriva situaţiei sociale de la noi. Transpuneam în artă această opoziţie, care apare mai curînd anarhică. Aveam senzaţia că scriind muzică dodecafonică şi uimind burghezia, noi o combatem!?... Acest profesor răspîndea ideea calomnioasă că în Uniunea Sovietică dodecafonismul ar fi... muzică populară, pentru că proletariatul nu iubeşte burghezia şi o combate în felul acesta! Noi credeam acest lucru. După război, cînd am putut şi noi să citim texte ale clasicilor marxismului, cînd am putut cunoaşte adevărul despre Uniunea Sovietică şi arta sa, ne-am dat seama că sîntem pe o cale greşită. Unii dintre noi, ca mine de pildă, am intrat atunci într-un fel de criză. Cam din 1945 am început să abandonăm dodecafonismul. In 1947 eu am fost la Paris, pentru perfecţionare. Aci am avut prilejul să ascult la radio emisiuni cu încercări de muzică dodecafonică. Puteau fi auzite compoziţiile unor sirieni, libanezi, francezi care semănau toate. Mi-am dat seama că dodecafonismul nivelează întreaga muzică.

In anul 1948 am fost la Congresul de la Praga. Aici am stat de vorbă cu diferiţi compozitori şi mi-am dat seama de adevăratele căi ale muzicii. Intorcîndu-mă în Brazilia am început un teribil război împotriva dodecafonismului. Am fost la început singur, însă mi s-au alăturat mulţi. Am fost primul care am compus muzică dodecafonică, dar am ajuns şi primul care să o combat. Lupta noastră a fost atît de puternică încît toţi compozitorii din grup au abandonat această muzică şi au intrat pe calea inspiraţiei din muzica populară.

In tineretul nostru este asigurată continuitatea şcolii naţionale. Acum avem mult de furcă cu criticii muzicali burghezi. Aceiaşi critici, care îmi reproşau înainte că fac muzică dodecafonică, îmi reproşează acum că nu fac asemenea muzică şi îmi spun că nu sînt sincer în muzică şi că fac totul... la comandă!?

Iată care este situaţia muzicii noastre, lipsită de ajutor din partea autorităţilor. Noi nu avem o situaţie cum am avut prilejul să văd acum în Romînia. Am avut ocazia să particip la o mică audiţie de muzică romînească şi am putut vedea cum se dezvoltă ea. Aveţi sprijinul pe care noi nu-l putem avea, deşi ţara noastră este mult mai mare: edituri, radio, discuri, orchestre sînt puse la dispoziţia creaţiei voastre. In Romînia se vede nu numai că muzica naţională este o preocupare şi a tinerilor, dar şi sprijinul pe care îl primeşte acest tineret din partea guvernului.

Am fost foarte uimit să văd orchestre bune nu numai în Bucureşti, ci şi în provincie. In special orchestra simfonică din Timişoara este într-adevăr foarte bună. Acest lucru îl spun nu numai din curtoazie ci îl spun cu toată sinceritatea şi vă felicit pentru marea dezvoltare pe care a luat-o astăzi muzica romînească.

Din activitatea filialei Timişoara a Uniunii Compozitorilor din R. P. R.

de LIVIU RUSU

Cu prilejul călătoriei ce au făcut-o prin țară, în toamna anului 1954 reprezentanții Uniunii Compozitorilor — tov. secretari Ion Dumitrescu și Alfred Mendelsohn — s-au luat măsuri pentru îmbunătățirea condițiilor de activitate a filialelor și cenaclelor.

Filiala din Timişoara s-a înființat în 1950 din năzuințele firești de a coordona în colectiv efortul de creație muzicală în lumina noilor deziderate legate de construirea socialismului, de a dezvolta tradiția clasică a Banatului, de a strînge în acest mănunchi și compozitorii minorităților naționale germane, sîrbe și maghiare. Deși în trecut conducerea Uniunii Compozitorilor n-a avut o grijă deosebită pentru munca ce s-a desfășurat aici, totuși inițiativa și perseverența în muncă a compozitorilor din Timişoara, în frunte cu Eugen Cuteanu, secretar al filialei, au dat rezultate pozitive. Primind pe reprezentanții Uniunii, compozitorii bănățeni au fost în măsură să dovedească în concertele ce le-au dat cu această ocazie, multiple preocupări creatoare, de la cîntecul de masă pînă la simfonie. Cu toate că nu a fost posibil să cuprindă atunci lucrările cele mai reprezentative, s-au discutat totuși în cenaclu probleme de creație cu privire la compoziții de Eugen Cuteanu, Vasile Ijac, Mircea Popa, Richard Oschanitzky, Herman Klee, Ladislau Roth, Mircea Hoinic, Ion Crișan, Nicolae Ursu, Alma Cornea, Vadim Șumschi, Heinz Heltman, Andrei Kalman ș. a. N-a fost posibil să se arate cu această ocazie și preocupările de muzicologie, dar au fost scoase în evidență problemele ei și nevoile de a organiza o muncă sistematică în această direcție, avîndu-se în vedere bogăția de folclor bănățean, trecutul istoric interesant, educația și critica muzicală.

Prin Hotărîrea Comitetului Uniunii, Filiala din Timişoara s-a organizat pe două secții — una de creație și una de muzicologie, — cu un birou de conducere compus din cinci membri (Eugen Cuteanu și Liviu Rusu — secretari—, Vasile Ijac, Mircea Popa, Nicolae Ursu, — membri) avînd sub îndrumare directă cenaclul compozitorilor din Arad.

Pentru prima oară de la formarea colectivului filialei, sînt susținute în chip real, activitatea secretarilor, funcționarea cursurilor profesionale, a unui cor de cameră, colaborările interne și externe. Activitatea desfășurată în scurtă vreme ne permite să vorbim de o nouă fază în dezvoltarea acestui colectiv. In cele ce urmează ne vom strădui să redăm în trăsături generale munca desfășurată de la 1 ianuarie la 1 iunie a. c.

O neîntreruptă activitate de îndrumare a fost dusă de secția de creație în al cărei cadru s-au ținut aproape săptămînal ședințe de lucru. S-au analizat cîntece de masă, coruri, muzică de cameră și simfonii. Subliniem importanța cîtorva cenacle. Astfel la 17 martie a. c. a avut loc un cenaclu în care au fost prezentate lieduri, coruri și o suită pentru flaut și orchestră de compozitorul Mircea Hoinic. La discuții au fost scoase în evidență imaginile calde, de un accentuat lirism, intonațiile populare autentice, prezente în aceste lucrări, criticîndu-se anumite aspecte formale, ca tendința compozitorului de a rămîne pe planul miniaturilor. Concluziile generale au fost pozitive.

La 22 aprilie a avut loc cenaclul consacrat Simfoniei I-a de Nicolae Brînzeu, prezentată la pian de către autor, după prima audiție ce a avut loc la Filarmonica de Stat din Arad, unde a participat și o comisie a filialei din Timişoara. Concepută pe linia simfonismului clasic, această lucrare este străbătută de frămîntări dramatice. In cadrul unor ample linii de dezvoltare, tinzînd spre monumental, se afirmă ascendent o dezlegare luminoasă, optimistă, a conflictului tragic inițial. S-a ivit cu această ocazie o interesantă discuție în legătură cu lupta omului împotriva soartei ce-i era hărăzită în trecut, una din cele mai frecvente și caracteristice teme ale simfonismului revoluționar romantic. Simfonia a fost apreciată ca valabilă și a fost înaintată Uniunii Compozitorilor pentru a fi discutată în cenaclu.

La 27 aprilie s-a prezentat opereta „Floarea satului" de Heinz Heltmann. După discuții aprinse la care au participat membri și invitați s-a conturat concluzia că această lucrare dramatică ce-și propune să redea aspecte reale ale satului românesc, într-o acțiune ce se petrece pe la 1900, trebuie să cuprindă și din punct de vedere muzical, o tematică veridic populară. Opereta lui Heinz Heltmann, bazîndu-se pe transplantarea convențională a caracterului vienez de vals și gavotă în mediul nostru sătesc, trebuie astfel supusă unei îmbunătățiri radicale.

La 25 mai s-a ținut cenaclul cu Sonata pentru pian și clarinet de Liviu Rusu. Lucrarea a trezit interes.

In alte cenacle s-au prezentat: uvertura, avînd ca subiect revoluția din 1848 în Ardeal, de Ion Crișan, coruri de Vasile Ijac și A. Mezin etc. Secția de creație a ținut ședință pentru analiza lucrărilor de muzică ușoară la 15 februarie, 5 aprilie și 2 mai, cînd s-au analizat lucrări de Andrei Kálman, Silviu Almajan și T. Weiss (Reșița). In vederea Festivalului Mondial al Tineretului de la Varșovia, compozitorii bănățeni Richard Oschanitzky și Vadim Șum-

schi au participat la concursul pe țară cu cîntece de masă în limba germană și sîrbă. Pentru ziua copilului au compus piese adecvate E. Cuteanu, R. Oschanitzky, N. Ursu, V. Șumschi și A. Kálman. Trebuie considerat ca un succes faptul că recent au fost promovate prin grija Ministerului Culturii, două lucrări mari create de compozitori aparținînd Filialei Timișoara și anume: Concertul pentru violină și orchestră de Eugen Cuteanu și Simfonia I-a de Nicolae Brînzeu.

In cadrul secției de muzicologie au avut loc ședințe în care au fost citite și discutate lucrări cu diferite subiecte. La realizarea acestora au fost antrenați colaboratori mai vechi și tineri profesioniști din cadrul institutelor de artă din Timișoara.

Astfel, profesorul Vasile Vărădean a prezentat o interesantă lucrare, rezultat al cercetărilor personale, sub titlul „Lăutari vestiți din sudul Banatului", Gheorghe Ivanov a citit cu un alt prilej lucrarea sa asupra lui Serghei Prokofiev, iar dr. Eduard Pamfil „Cîteva idei despre o psihologie muzicală". I. Russo un vechi animator muzical timișorean s-a preocupat de problema cercului Belaev. De asemenea s-a referit despre teoria leninistă a reflectării, cu o succintă trecere în revistă al teoriilor estetice din celelalte orînduiri sociale (referent tov. Dragomirescu) despre „O sută cincizeci de ani din viața muzicală a orașului Timișoara" (referent tov. Octavian Varga), despre „Inflorirea operei în Timișoara în veacul XIX" (referent tov. Nicolae Ivan). O întrunire a fost consacrată memoriei lui George Enescu cu care ocazie au vorbit I. Russo, E. Cuteanu și L. Rusu.

Colectivul de cercetare muzicologică al filialei din Timișoara trebuie antrenat în viitor spre cercetări sistematice, spre adîncimea problemelor. Preocupările muzicologilor trebuiesc îndrumate în direcția problemelor actuale ale creației noastre muzicale, în direcția dezvăluirii celor mai esențiale trăsături ale vieții muzicale, a noului ce se dezvoltă, a rămînerilor în urmă ce persistă. O lipsă a secției de muzicologie este că pînă în prezent n-a reușit să organizeze critica vieții muzicale.

De multă vreme a încetat în Banat cercetarea folclorică pe teren. In zilele noastre creația populară capătă o semnificație deosebită, căci ea înfățișează aspecte noi ale vieții poporului. Institutul de folclor din București trebuie să dea tot sprijinul în direcția cercetării folclorului, astfel încît să fie folosiți specialiștii pe care-i are, pentru diferite limbi, colectivul filialei din Timișoara. In viitor secția de muzicologie se va strădui să dezvolte o cît mai susținută activitate profesională și totodată să cuprindă un număr cît mai mare de auditori pentru manifestările filialei.

In luna februarie au început în cadrul filialei din Timișoara cursuri profesionale. Ele au trezit un viu interes în cercurile celor ce se preocupă de compoziție. Aceste cursuri suplinesc necesitatea unui învățămînt muzical superior în centrul regiunii Timișoara. Ele sînt predate de Nicolae Ursu (teorie, folclor), Vasile Ijac (armonie), Liviu Rusu (contrapunct, forme muzicale) și Mircea Popa (orchestrație). Pe lîngă acestea s-a mai înființat un curs de compoziții pentru fanfară și orchestră populară pe care-l predă Vadim Șumschi. Este necesar ca aceste cursuri să capete un profil mai didactic, coordonînd munca dintre profesori în cadrul unor conferințe speciale. Rezultatele acestor cursuri au fost satisfăcătoare, luînd în considerare scurtul timp de funcționare.

O frumoasă realizare a filialei din Timișoara este înființarea corului de cameră. Sub conducerea lui Mircea Hoinic această înjghebare promite să devină un factor de seamă în dezvoltarea noastră muzicală. Pînă în prezent s-a studiat un repertoriu coral ales din Colecția de coruri a compozitorilor bănățeni, editată de Sfatul Popular Regional.

Pe lîngă acestea, filiala a reușit să mobilizeze un grup de interpreți care au înscris în repertoriul lor lucrări ale compozitorilor bănățeni. Citățm pe Iosif Cociș — violină, Miron Șoarec — pian, Mircea Mihai — flaut, Francisc Albu — clarinet, Silvia Ivan — sopran, Elena Hoinic — sopran ș. a.

Filarmonica de Stat „Banatul" a înscris și ea în programele ei oficiale compoziții de E. Cuteanu, V. Ijac, Ladislau Roth, Mircea Hoinic, Ion Crișan, iar Opera de Stat studiază lucrarea dramatică „Se face ziuă" de Herman Klee.

Recent, filiala din Timișoara a primit vizita brigăzii Ministerului Culturii în frunte cu tov. Prisnea, ministru adjunct, Paul Cornea, director general adjunct, Antonin Ciolan, maestru emerit al artei din R.P.R. ș. a. S-a executat cu această ocazie un scurt program alcătuit din lucrări muzicale ale compozitorilor locali, lucrări care au fost apreciate pozitiv.

Cenaclele de muzică ușoară

de ANA FROST

In lunile trecute, au avut loc la Uniunea Compozitorilor din R.P.R. două cenacle închinate audierii și discutării unor creații recente ale compozitorilor de muzică ușoară.

In cercurile de răspundere sau în rîndurile unor simpli amatori ai genului, circulă în ultima vreme teoria unei așa-zise „stagnări", a unui „haos" care ar domni în muzica noastră ușoară. Termenii de „impas" sau „criză" în creația de muzică ușoară sînt întrebuințați tot

mai frecvent, ajungînd a fi încetăţeniţi chiar de unii dintre compozitori, de critici şi muzicologi.

In dorinţa de a lămuri problema „impasului" şi de a trage concluzii cu privire la dezvoltarea muzicii uşoare pe o perioadă dată ca şi asupra perspectivelor sale de orientare în viitor, biroul secţiei de muzică uşoară şi de mase a Uniunii Compozitorilor a organizat cenaclele amintite. Ele au pus în discuţie materialul muzical ce alcătuieşte concertul de muzică uşoară în prima audiţie, pregătit de Ansamblul de Estradă sub conducerea compozitorului H. Mălineanu, laureat al Premiului de Stat, — concert care oglindeşte străduinţele de cîteva luni ale unui mare număr de compozitori ai genului.

Cenaclele au stîrnit un larg interes în rîndurile creatorilor de muzică, care au participat în număr mare, ca şi în rîndurile secţiei de critică şi muzicologie, de obicei absenţi la asemenea cenacle. Printre participanţi s-au putut remarca şi cîţiva dintre poeţii ale căror preocupări se îndreaptă spre muzică şi, ceea ce este îmbucurător, chiar un grup de interpreţi, dirijori, solişti vocali şi instrumentali ai formaţiilor de estradă.

Dintre creatorii de muzică simfonică trebuie menţionată prezenţa compozitorului Alfred Mendelsohn, ale cărui intervenţii au fost preţioase pentru orientarea discuţiilor pe un teren rodnic. Interesul tuturor participanţilor a fost stimulat şi de condiţiile bune de organizare, pentru care biroul secţiei de muzică uşoară şi de mase şi-a dat toată osteneala.

Cu concursul Direcţiei Generale a Radiodifuziunii care a imprimat la concertul public toate piesele — şi cu cel al Ansamblului de Estradă care a dat Uniunii Compozitorilor partiturile şi textele lucrărilor, — biroul secţiei de muzică uşoară şi de mase a putut să pună din timp la dispoziţia plenului, un material complet, pe a cărui bază să se poată duce discuţiile.

Audiţia pieselor care alcătuiesc concertul de muzică uşoară românească, prezentat de Ansamblul de Estradă în prima audiţie, în cadrul decadei artei şi culturii din august 1954, a adus în faţa cenaclului un material bogat şi variat din punct de vedere al măiestriei creatoare, al puterii cu care unii dintre creatorii noştri traduc în muzică concepţiile lor.

Mulţi dintre vorbitori au subliniat înlăturarea unor rămăşiţe ale vechiului şi afirmarea tot mai puternică a mugurilor noului : pătrunderea creaţiilor de muzică uşoară de realităţile vieţii noastre, înnoirea formei de prezentare potrivit conţinutului lor nou, părăsirea unor procedee învechite în conducerea melodiei, în construirea refrenului sau a cupletului, în îmbrăcămintea armonică ; iată preocupările centrale ale compozitorilor de muzică uşoară, de roadele cărora depinde însuşi mersul înainte al acestui gen, atît de drag maselor largi de ascultători.

Deşi discuţiile celor două cenacle nu s-au menţinut întotdeauna la un nivel ridicat (cum s-a întîmplat în primul cenaclu cînd unii dintre vorbitori au subordonat problemelor principale ale creaţiei, revendicări mărunte, subiective), ori au adoptat o atitudine negativistă, dispreţuitoare, avînd darul de a demobiliza pe compozitori, — majoritatea participanţilor s-au orientat just dovedind interes pentru problemele legate de îmbunătăţirea creaţiei ; participanţii au imprimat acestora o ţinută demnă care s-a evidenţiat îndeosebi în cel de-al doilea cenaclu. Despre acesta se poate spune că a constituit un punct de cotitură în felul de discutare a problemelor, în aprofundarea lor, — punct de cotitură care nu se poate să nu se reflecte cu tărie în creaţiile ce vor urma.

Cei mai mulţi vorbitori s-au oprit asupra problemelor legate de evidenţierea elementului nou atît în ceea ce priveşte conţinutul de idei cît şi forma de exprimare.

In mod deosebit, discuţiile s-au referit la cinci lucrări. Este vorba de tango-ul „Ştiu că mă iubeşti şi tu" de Ion Vasilescu pe versuri de Păuna Răzvan, lucrările pentru orchestră „Dansaţi" de H. Mălineanu şi „Joc şi cînt" de A. Giroveanu, tango-ul „Visare" de Hilda Jerea pe versurile poetului G. Socol şi lucrarea unui tînăr compozitor, încă foarte puţin cunoscut, — Popa Temistocle — intitulată „Vîntule din zarea albastră" pe versuri de E. Mirea.

Indeplinind condiţiile unui bun tango clasic, lucrarea *„Ştiu că mă iubeşti şi tu"* de Ion Vasilescu aduce în plus o armonie interesantă, o conducere a liniei melodice deosebită, originală.

Aceeaşi căutare a elementului nou o reprezintă şi melodia pentru orhestră *„Dansaţi"* de H. Mălineanu a cărui formă inventivă şi curajoasă, în care contrar obiceiului intervine şi o nouă temă, cît şi împletirea interesantă a elementului melodic românesc cu ritmica de dans, depăseşte stadiul hibrid al cuplării melodiei româneşti pe ritmuri străine practicat la noi.

S-au bucurat de asemenea de aprecieri unanime *„Amîndoi"* de Stefan Kardoş pe versuri de N. Nasta, *„Fetiţa de la club"* de Costin pe versuri de C. Cîrjan, *„Dragul meu"* de M. Iancu pe versuri de E. Mirea, cîntece în care compozitorii au realizat o bună legătură între vers şi imaginea muzicală, reuşind totodată să creeze un contur melodic accesibil, datorită limbajului muzical simplu şi direct.

Un orizont mai larg în muzica uşoară — cu atît mai valoros cu cît utilizarea motivului de trei măsuri, care dă impresia de împărţire ternară în locul celei binare obişnuită în fox-trot, — nu este pur formală ci cerută de conţinutul lucrării, îl prezintă şi *„Joc şi cînt"* de A. Giroveanu.

Atmosfera nouă, proaspătă, se remarcă şi în cîntecele *„Vîntule din zarea albastră"* de Popa Temistocle pe versuri de E. Mirea şi *„Visare"* de Hilda Jerea, a cărui linie melodică, caldă, generoasă şi minuţios cizelată este însoţită de textul poetic al lui G. Socol.

Printre acei care au relevat elementele noului în aceste lucrări se află şi compozitorul G. Klein, a cărui expunere susţinută de o exemplificare la pian a avut darul de a stîrni un viu

interes. Vorbitorul a adus o contribuție importantă în lămurirea noțiunilor de „vechi" și „nou" în ceea ce privește conducerea liniei melodice și dezvoltarea ei, arătînd în mod concret cum aceeași temă inițială poate fi tratată diferit, într-un stil învechit, demodat, neinteresant pentru noi astăzi sau, dimpotrivă, într-o manieră corespunzătoare cerințelor actuale ale ascultătorilor.

Printre problemele viu discutate în cele două cenacle de muzică ușoară, au fost acelea privind cauzele ce au dus la o anumită șablonizare și mai ales cea a influențelor nefaste pe care le-a suferit în trecut muzica ușoară, influențe care mai persistă și astăzi și pun în pericol deseori latura educativă a genului cît și originalitatea sa națională.

De aceste influențe suferă și unele lucrări cum sînt piesa de orchestră a compozitorului N. Chirculescu, intitulată „*Rîndunica*" sau cîntecul compozitorului M. Mihail, „*Goguță, zis litruță*", ambele lipsite de o melodie cu adevărat inspirată, și care este înlocuită printr-o serie de artificii (efecte de orchestrație, modulații neobișnuite).

Mulți vorbitori au subliniat echivocul de conținut din piesa „*Goguță, zis litruță*" a compozitorului M. Mihail — cunoscut pentru lucrările sale valoroase dintre care citățm „Bat iar drumul către tine", „Departe", ș.a. — care sub pretențiile sale satirice aduce în cîntecul nostru o serie de elemente de mult lăsate în urmă.

Bețivul ce apare în acest cîntec este un muncitor turnător, dar el este arătat mai ales prin prisma calităților sale de „turnător în pahar" — aceasta desigur de dragul unui „spirit" de cel mai îndoielnic gust. Morala cîntecului se pierde cu totul în noianul de idei al textului, care nu conține nici conflict, nici concluzie ci pur și simplu o înșiruire de întîmplări ce n-au măcar calitatea de a fi hazlii.

Pe același plan se situează și lucrarea „*Poate da, poate nu*" de H. Reininger și Puiu Rubinștein, nu atît din punct de vedere al liniei melodice cît mai ales al textului, aparținînd lui G. Mihalache și I. Ioanid, lipsit de logică și neinspirat.

A fost viu comentată și folosirea frecventă în concert a genului de cuplet, unii fiind împotriva acestui procedeu specific teatral, alții considerînd că acest gen aduce cîntecelor o substanță expresivă, bogată. Afirmația din urmă a fost ilustrată cu cîntecul „*Hai cu mine la braț prin București*" tot de H. Reininger și Puiu Rubinstein, care folosind această formă reușește să exprime plastic ideile critice asupra unor fenomene negative din viața Capitalei noastre, subliniind totodată aspectele pozitive ce se afirmă tot mai puternic.

Contribuții importante în discutarea problemelor legate de creația de muzică ușoară au fost aduse de compozitorul V. Timiș, la care s-au asociat compozitorii G. Koffler, Derieteanu, Mandel, ș.a.

Referindu-se la melodica, stilul, orchestrația și armonizarea muzicii noastre ușoare și de dans, a fost arătată în primul rînd ca nesatisfăcătoare preocuparea creatorilor pentru elementul melodic. Aceasta se reflectă în lipsa unei linii melodice clar conturate, unitare, fapt care duce la o discrepanță între cuplet și refren — chiar în cele mai bune piese, cum sînt de exemplu „*Hop ș-așa*" de H. Mălineanu sau „*Tropa, tropa*" de E. Roman.

A fost accentuată necesitatea folosirii — pe o treaptă mai evoluată a specificului cîntecului popular — utilizarea creatoare a procedeului de citări din folclor și trecerea spre o nouă etapă calitativă, în care melodia să fie romînească, chiar dacă nu neapărat folclorică.

Cu privire la orchestrație au fost aduse în discuție o serie de lipsuri vădite în unele din piesele audiate, în care nu sînt folosite cu destulă pricepere posibilitățile ansamblului orchestral. Aceste lipsuri provin din faptul că unii compozitori nu-și orchestrează singuri creațiile lor și de foarte multe ori nici nu indică cu precizie orchestratorilor toate intențiile — ceea ce dovedește un slab nivel profesional, care împiedică muzica noastră ușoară să urce pe culmi înalte, corespunzătoare exigențelor mereu sporite ale maselor largi.

Este bine că la cenacle s-a ajuns în sfîrșit să se discute și problema acelor efecte ieftine — în orchestrație sau interpretare — a acelor concesii făcute în numele unei „accesibilități" rău înțelese, care scade nivelul lucrărilor și aduce o notă de vulgaritate și diletantism.

Acest gen de concesii se remarcă fie în utilizarea bateriei în unele orchestrații — în care aceasta joacă un rol solistic de cîteva ori în cadrul unei piese, chiar dacă nu este potrivit cu spiritul lucrării — fie în unele imitații ale genului de interpretare lăutărească în piese în care aceasta nu-și are locul.

In toiul discuțiilor legate de creația de muzică ușoară, s-au conturat o serie de confuzii în mintea unora dintre creatori (ca de pildă la compozitorul Noru Demetriad care contestă necesitatea unui stil romînesc în creație, considerînd creație romînească orice lucrare scrisă de un compozitor romîn, sau la compozitorul Titi Piperea ce nu poate concepe cum originalitatea poate și trebuie să meargă mînă în mînă cu accesibilitatea) — confuzii care au rămas încă nelămurite și de a căror înlăturare este bine să se preocupe pe viitor atît biroul secției de muzică ușoară și de mase, cît și fiecare membru al acestei secții.

In cuvîntul luat la încheierea primului cenaclu, tov. Alfred Mendelsohn a arătat că el consideră muzica ușoară în real progres, constatînd un pas înainte atît în ceea ce privește melodia cît și versurile pieselor audiate. „Noul" — a spus tov. Mendelsohn — se observă în vioiciunea, în plăcerea, în amuzamentul pe care îl creează ascultarea acestor piese. Se întrezăresc soluții noi, dar ele mai au de luptat cu vechiul. A apărut o ritmicitate mai mare și s-a înlocuit în orchestrație atmosfera pastorală, idilică, cu acea vioiciune, proprie muzicii de

dans. Toate aceste succese îmbucurătoare ne fac însă să dorim mai intens lichidarea rămînerilor în urmă, ce se datoresc unei insuficiente cunoaşteri a vieţii şi a omului şi care duc la o slabă degajare a melodiei, la existenţa încă în destule cîntece a anumitor intonaţii devenite şabloane, la o insuficientă pregnanţă în afirmarea specificului naţional în muzica noastră".

In concluziile celui de-al doilea cenaclu, compozitorul H. Mălineanu, răspunzînd unor compozitori care ar fi dorit ca aceste cenacle să dea şi o serie de „reţete practice" pentru munca de creaţie şi pentru orientarea muzicii uşoare romîneşti, a arătat că, după părerea sa, măiestria creatoare, gustul şi sinceritatea gîndirii şi a expresiei sînt acele calităţi fără de care nu este posibilă o creaţie cu adevărat valoroasă. Pentru aceasta este însă necesară o muncă susţinută în ridicarea meşteşugului profesional, dezvoltarea interesului pentru viaţa oamenilor din jur, cunoaşterea muzicii de toate genurile care să deschidă alte perspective creatorilor de muzică uşoară.

„In patrimoniul muzicii uşoare va răzbi muzica cu intonaţie romînească" a spus tov. H. Mălineanu, arătînd prin aceasta că el consideră necesar a nu se părăsi poziţiile cîştigate în această privinţă ci, a le dezvolta creator pe un drum cu o perspectivă mult mai largă. Cele două cenacle ale secţiei de muzică uşoară şi de mase reprezintă un pas înainte faţă de cenaclele şi şedinţele anterioare ale aceleiaşi secţii.

Părăsindu-se cu precădere, în cadrul celui de al doilea cenaclu, problemele personale şi neprincipiale care se discută de obicei în cadrul secţiei — cele două cenacle au arătat că marea majoritate a compozitorilor de muzică uşoară doresc să depună toată forţa de muncă şi toată priceperea în slujba ridicării creaţiei lor la nivelul exigenţelor maselor de iubitori ai genului. Roadele acestei preocupări sînt o serie de cîntece bune, apărute în ultima vreme, melodii care dovedesc cît de nefundamentată este teoria „stagnării" şi a „impasului" de care se vorbeşte.

Următoarele cenacle — ce trebuiesc neapărat organizate de secţie — ar trebui să se ocupe de analizarea ultimelor creaţii difuzate la radio şi mai ales de muzică uşoară şi de dans interpretată în restaurantele noastre. Poate că astfel s-ar putea îmbunătăţi şi repertoriul orchestrelor de local care lasă încă foarte mult de dorit. De asemenea, ar fi interesant ca secţia să pună în discuţie şi repertoriul acelor concerte de muzică uşoară care cuprind cîntece ale diferitelor popoare, pentru a vedea dacă într-adevăr ceea ce se cîntă din muzica acestora este creaţia reprezentativă, sau muzica lor periferică, poate mai „pitorească" dar mai puţin legată de năzuinţele actuale ale maselor.

Din muzicologia ţărilor de democraţie populară

Zece ani de muzică cehoslovacă

de dr. CENEK GARDAWSKI

Acest articol îşi propune să arate felul cum se îngrijeşte Republica Cehoslovacă de educaţia sistematică şi de ridicarea nivelului cultural al poporului, printr-o adîncire a cunoaşterii moştenirii creatoare a clasicilor muzicii noastre, prin dezvoltarea creaţiei muzicale contemporane. Au fost obţinute importante rezultate pe tărîmul învăţămîntului muzical. In trecut, educaţia muzicală a tineretului era făcută în cea mai mare parte de profesori particulari sau de şcoli de muzică particulare. Abia după 1948 au fost create în oraşele mai mari ale ţării şcoli muzicale de Stat. In felul acesta s-a ajuns la o înflorire fără precedent a educaţiei artistice a tineretului şi la o grijă sistematică pentru lărgirea şi adîncirea educaţiei muzicale a tineretului. In şcolile muzicale de bază (şcoli elementare de muzică — n. tr.) elevii pot studia toate instrumentele muzicale, canto şi baletul. Prin aceasta se trezeşte la tineret interesul şi dragostea pentru muzică şi forţele creatoare ale poporului sînt descoperite din vreme şi îndreptate mai departe spre învăţămîntul de specialitate. La unele şcoli muzicale mai mari, de obicei în oraşele reşedinţe de raion, au fost create secţii pedagogice pentru pregătirea cadrelor didactice muzicale.

Educaţia muzicală de grad superior se face în conservatoarele de muzică (şcoli medii de muzică — n. tr.) de la Praga, Brno şi Bratislava. Aceste instituţii de învăţămînt sînt centre cu tradiţie în domeniul educaţiei de specialitate a instrumentiştilor din orchestră, a cîntăreţilor, dansatorilor şi cadrelor pedagogice.

Un nou tip de şcoală de muzică este Şcoala superioară de muzică din Kromerice în care se creează cadre de conducători pentru ansamblurile muzicale.

Cea mai înaltă educaţie muzicală este însuşită la facultăţile academiilor muzicale din Praga şi Brno şi la facultatea de muzică a Şcolii superioare de artă muzicală din Bratislava, care continuă tradiţia fostelor cursuri ale marilor maeştri de la conservatoare. Din aceste

școli superioare ies compozitori, teoreticieni, muzicologi, dirijori și maeștri de cor, regizori de operă, soliști instrumentiști și vocali, instrumentiști pentru formații de cameră, concertmaeștri și activiști de frunte în viața artistică.

Dezvoltarea mare pe care o cunoaște arta muzicală cehoslovacă din ultimii ani este un rod al eforturilor creatoare pe care le depun compozitorii cehi și slovaci, pentru a face din noua creație muzicală cehă și slovacă un bun al marilor mase populare. Un mare ajutor în această acțiune a fost dat de Uniunea Compozitorilor Cehoslovaci, creată la al doilea Congres al compozitorilor din 14—15 mai 1949. Uniunea, organul suprem de specialitate al compozitorilor cehi și slovaci, al muzicologilor și artiștilor interpreți, îndrumă creația muzicală, organizează audiții ale noilor creații, conferințe și congrese republicane și internaționale, și dezvoltă relațiile cu muzicienii și muzicologii progresiști de peste hotare.

Ca o recunoaștere a valorii artistice a creației muzicale stau mărturie titlurile, ordinele și decorațiile acordate de guvern muzicologilor cehi și slovaci. Cel mai înalt titlu este acela de „Artist al poporului" care se acordă celor mai de seamă artiști, creatori și interpreți. Pentru realizări artistice deosebite, pentru activitate artistică de lungă durată, pentru activitatea de o viață întreagă în slujba dezvoltării artei muzicale, muzicienii cehi sînt distinși cu titlul de „Artiști emeriți", cu „Ordinul Muncii" sau cu distincția „Pentru muncă deosebită". La aceste înalte distincții trebuiesc adăugate premiile de Stat și premiile cehoslovace pentru pace. Toate aceste distincții subliniază cum se cuvine munca depusă pentru înflorirea culturii muzicale cehoslovace și exprimă grija și atenția regimului de democrație populară pentru cei mai de seamă activiști din domeniul muzicii.

O altă realizare importantă a dezvoltării vieții muzicale în Cehoslovacia o constituie crearea orchestrelor simfonice de Stat. Etatizarea filarmonicii cehe în anul 1945 a făcut ca această formație reprezentativă să ajungă la cel mai înalt stadiu al dezvoltării sale prin crearea unei mari organizații artistice care cuprinde orchestra filarmonică, corul, soliștii și formațiile de cameră. Sensul organizării acestei instituții a fost crearea după modelul Filarmonicii de la Moscova a unei formații de concert superioare, de importanță internațională. Și celelalte orchestre simfonice de Stat din Praga, Karlovy-Vary, Marianske-Lazne, Teplice, Brno, Olomouc, Gottwaldov, Ostrava și Bratislava sînt organizate după modelul filarmonicilor sovietice, pe lîngă ele fiind încadrate cele mai bune elemente soliste, formațiile de cameră și formațiile corale. Aceste orchestre au devenit adevărate centre organizatorice ale vieții muzicale din țară și marile mase au ajuns cu ajutorul lor să poată asculta direct, în execuții artistice remarcabile, creațiile simfonice, cantatele și lucrările de cameră ale clasicilor, creațiile contemporane ale compozitorilor cehi și slovaci și cele mai bune opere ale compozitorilor de peste hotare. Prezentarea susținută a operelor muzicale din alte țări, care au puternice rădăcini naționale, contribuie în chip deosebit nu numai la cunoașterea culturii muzicale a diferitelor popoare ci și la întărirea luptei comune pentru pace. Orchestrele simfonice desfășoară și o importantă activitate educativă în rîndurile tineretului școlar și pentru tineretul muncitoresc, prin concerte-lecții despre instrumentele muzicale, creații muzicale și compozitori.

O noutate în viața muzicală a Cehoslovaciei a constituit-o organizarea Ansamblului cehoslovac de Stat de cîntece și dansuri și a Ansamblului popular slovac care, prin realizările lor, fac cunoscute publicului bogățiile cîntecului și dansului popular.

Din anul 1946, Praga a devenit în lunile mai și iunie un centru muzical mondial. In fiecare an, în aceste luni, guvernul organizează cu participarea celor mai de seamă artiști ai noștri și străini, festivaluri muzicale internaționale cunoscute în lumea întreagă sub numele de „Primăvara la Praga". In interesul dezvoltării artistice a celor mai tinere generații de muzicieni cehoslovaci și totodată pentru un schimb de experiențe pedagogice, în cadrul „Primăverii la Praga" se organizează concursuri internaționale (Concursul de vioară Jan Kubelik, concursul de pian pentru premiul Bedrich Smetana, concursul de violoncel pentru premiul Hanus Wihan, concursul de muzică de cameră pentru premiul Cvartetul ceh, concursul de instrumente de suflat pentru premiul Antonin Rejcha, concursul de canto pentru premiul Ema Destynova și Karel Burian). Pentru ca mase cît mai largi să poată cunoaște pe cei mai de seamă artiști ai muzicii mondiale, concertele „Primăverii la Praga" au loc și în cele mai importante centre culturale din țară.

Aceste centre culturale organizează în lunile de vară, după modelul „Primăvara la Praga", festivaluri muzicale la care participă toate organizațiile culturale și politice. Festivalurile lor devin astfel o trecere în revistă a tuturor forțelor creatoare locale. Astfel de festivaluri au loc la Karlovy-Vary, Litomysl, Straznice, Trencianska-Teplice etc.

Un mare ajutor în organizarea concertelor și reprezentațiilor de estradă a fost dat vieții culturale cehe prin organizarea (în 1948) a Centralei muzicale și artistice. Scopul acestei centrale este difuzarea operelor muzicale și a producțiilor artistice de valoare și asigurarea condițiilor de muncă corespunzătoare pentru muzicieni și artiști. Prin ea s-a creat o formă economică nouă de valorificare a creației artistice, înlăturîndu-se vechiul sistem al agențiilor particulare de concerte și al impresarilor.

A organiza just această activitate cultural-politică nu înseamnă însă numai să dai poporului reprezentații de valoare ci, în aceeași măsură, să asiguri celor care creează aceste bunuri culturale — adică compozitorilor, scriitorilor și artiștilor plastici și celor care le transmit de la

autor la auditor, adică artiștilor interpreți — posibilități de activitate rodnică. Legea drepturilor de autor din 1953 a pus temelii solide și a asigurat apărarea dreaptă a intereselor autorilor. Această lege a creat o organizație nouă, de-a dreptul revoluționară, în viața artistică a Cehoslovaciei: fondurile culturale pentru sprijinul activității creatoare în domeniul literelor, muzicii și al artelor plastice. Prin lege, fondurile au ca sarcină realizarea condițiilor favorabile pentru munca creatoare a artiștilor. Fondurile acordă împrumuturi pe termen lung sau avansuri asupra drepturilor de autor, sprijină activitatea creatoare a autorilor și le asigură, lor și familiilor lor, ajutor în caz de boală, invaliditate sau bătrînețe. Averea fondurilor se constituie din averile fundațiilor și asociațiilor mai vechi, din contribuția autorilor în raport cu drepturile de autor, din contribuția editurilor și a Statului. Această lege mai aduce încă o inovație: ea organizează apărarea rezultatelor muncii artiștilor interpreți.

Începînd din anul 1945, a apărut în Cehoslovacia un avînt puternic în domeniul creației populare și al formațiilor artistice de tineret care desfășoară o muncă constructivă și luptă pentru pace. Această mișcare se găsește acum în stadiul trecerii de la cantitate la calitate și poate să se mîndrească cu cîteva formații excepționale. Printre ele se află unele, ca de pildă Ansamblul CKD Stalingrad și Ansamblul artistic studențesc al tineretului cehoslovac, care au fost distinse cu premii de Stat.

Factori importanți în viața muzicală sînt și unele formații orchestrale de amatori care, cu ajutorul artiștilor de seamă, execută operele clasicilor și ale compozitorilor contemporani progresiști. Acestea, pe lîngă concerte cu public, dau concerte pentru tineretul școlar, organizează brigăzi artistice și iau parte la serbările de Stat și la alte manifestări festive. Trebuie accentuat că orice manifestare a acestor formații cere din partea membrilor lor un efort deosebit căci ei își desfășoară activitatea artistică continuînd să lucreze cu toate puterile în producție.

Dacă ne îndreptăm o ultimă privire către rezultatele celor zece ani vedem că muzica cehoslovacă a contribuit în chip deosebit și continuă să contribuie la crearea unei vieți tot mai plină, mai bogată și mai frumoasă în patria noastră.

Cîntecul popular în creația compozitorilor bulgari

— Articol scris special pentru revista „Muzica“ —

de STOIAN STOIANOV-IVANOV

Condițiile social-istorice în care s-a dezvoltat cultura Bulgariei diferă esențial de condițiile din celelalte țări ale Europei. Robia excepțional de grea și de îndelungată, sub stăpînirea Bizanțului, între anii 1013—1187 și sub stăpînirea turcă între anii 1396—1879, a lăsat urme adînci asupra culturii bulgare. În domeniul artei muzicale, totul s-a rezumat la manifestările de amatori și abia pe la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea descoperim în Bulgaria un embrion de profesionalism muzical.

Apariție tîrzie a capitalismului, influența relativ slabă a bisericii, tradițiile de cîntece bogate acumulate în decursul multor secole datorită situării geografice la un punct crucial a Bulgariei, tradiție în care cultul păgîn al muncii a ocupat un loc determinant și dominant, toate acestea sînt cauze care au determinat conținutul și forma cîntecului popular bulgar, așa cum îl cunoaștem azi și care explică vitalitatea și varietatea lui muzicală excepțională.

Numărul cîntecelor populare culese pînă azi din toate colțurile țării depășește 35.000 și acest număr crește continuu. Prin caracterul său, această bogăție inepuizabilă este extrem de variată. Ea reflectă multilateral viața sufletească bogată a bulgarului, eroismul și dragostea lui de libertate, moravurile, munca, felul său de a fi. De la cîntecul lent rubato, epic și cu un caracter narativ, pînă la hora tumultuoasă și veselă, de la cîntecul trist despre suferințele poporului asuprit pînă la strigătura plină de șarjă, iată limitele largi între care este cuprinsă diversitatea inepuizabilă a creației muzicale populare, expresia practicii de viață a poporului bulgar.

Din punct de vedere metro-ritmic, al intonației, muzica populară bulgară este cu totul originală. Vechile cîntece rituale și diferitele combinații între ele reprezintă baza de intonații a acestei muzici. Nici diversitatea metro-ritmică nu este mai mică. Indicatorii de măsură sînt cuprinși între 5/16 și 14/16 cu unul sau două măsuri prelungite. Construcțiile (frazele muzicale), cu mici excepții, sînt de cîte 3, 4 și 5 măsuri sau sînt neegale, una de 3, cealaltă de 4 etc.

Din punct de vedere al armoniei, muzica populară bulgară este aproape nedezvoltată. În unele regiuni ale Bulgariei apusene și sud-apusene există duete. În același timp, ciocnirea în secunde mici este un fenomen foarte frecvent, însă în conștiința interpreților populari și a poporului, secunda nu trăiește ca o disonanță care își caută solutionarea în sensul european. În cîntecele pe două voci, melodia este cuprinsă de obicei în prima voce, iar cea de a doua are — de predilecție — un caracter de „ison“. În unele cazuri și vocea a doua este destul de caracterizată din punct de vedere melodic.

Evident, cu un tezaur muzical atît de bogat,

o legătură puternică a compozitorilor cu creaţia poporului nu poate să nu aibă o influenţă binefăcătoare asupra dezvoltării realiste a creaţiei muzicale bulgare. În primii ani după eliberarea Bulgariei de sub jugul turcesc (1878), o preocupare de bază în arta muzicală profesională care se năştea consta în armonizarea şi prelucrarea cîntecelor populare; însă şi creaţiile originale din timpul acela au un accentuat colorit popular. Acest lucru nu este întîmplător. Caracterul de folclor al acestor prime manifestări ale profesionalismului muzical a fost determinat de momentul social-istoric şi cultural. Puterea artistică şi farmecul cîntecului popular, limitatele posibilităţi tehnice şi componistice, exigenţele estetice de atunci ale maselor largi de auditori, toate acestea făceau ca primii creatori muzicali să se orienteze spre un realism de moravuri (de viaţă) cum se poate numi această primă etapă de dezvoltare a culturii muzicale profesionale naţionale bulgare. Cîntecele compozitorului favorit al poporului, Dobri Hristov, sînt extrem de răspîndite, se bucură de mari succese, iar pe unele dintre ele poporul le consideră ca fiind ale sale, fără să ştie că autorul lor este D. Hristov. În această direcţie au lucrat cu succes şi Emanoil Manilov, Anghel Bucureşliev, Panait Pipcov, Alexandr Morfov, Alexandr Krîstev şi alţii.

Cîntecul popular reprezintă un factor extraordinar ca putere şi importanţă şi în dezvoltarea ulterioară a creaţiei muzicale bulgare. Legătura strînsă a creatorilor muzicali bulgari cu creaţia poporului a avut un rol foarte important în formarea concepţiilor lor artistice.

Influenţa binefăcătoare a cîntecului popular în practica de creaţie a compozitorilor bulgari se manifestă în diferite forme. În unele cazuri, cîntecul popular a constituit obiectivul principal al muncii de reconstituire creatoare.

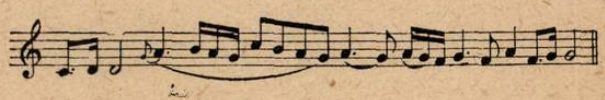
În alte cazuri el este utilizat ca citat în lucrări simfonice sau de cameră şi de operă de o formă mai complexă. De cele mai multe ori însă, creatorii muzicali bulgari folosesc elementele intonaţionale şi metroritmice ale muzicii populare drept material constructiv pentru a reflecta mai generalizat ideile şi sentimentele omului de azi.

În practica de creaţie a compozitorilor bulgari, armonizarea şi prelucrarea cîntecului popular a ocupat întotdeauna un loc foarte important. După 9 septembrie 1944, — ziua eliberării Patriei de sub jugul fascist — interesul şi grija faţă de cîntecul popular au crescut şi mai mult. A fost creat ansamblul de Stat de cîntece şi dansuri populare sub conducerea compozitorului Filip Kutev. Nu de mult a fost deschisă Casa creaţiei populare, a cărei sarcină principală este de a lucra pentru descoperirea, prelucrarea, protejarea şi încurajarea creaţiei populare contemporane.

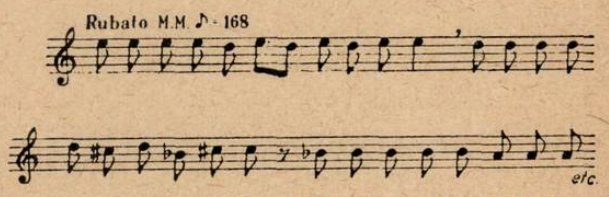
După cercetările prof. A. Karastoianov, efectuate în decurs de ani şi reunite în lucrarea sa „Bazele melodice şi armonice ale cîntecului popular bulgar", cea mai mare parte din cîntecele populare bulgare se dezvoltă diatonic în limitele intervalelor de cvartă şi cvintă şi anume în limitele cvintei sau cvartei perfecte (tetracorduri sau pentacorduri armonice majore, minore, frigiene); pot fi întîlnite de asemenea, intervale de cvartă sau cvintă micşorată, de cvartă sau cvintă mărită (lidian şi exotic). În general cîntecele cu intervale micşorate şi mărite, sînt un fenomen relativ rar în muzica bulgară.

În ce priveşte cîntecele rituale, pentru muzica populară bulgară cele mai caracteristice sînt melodiile în tonalităţi alcătuite pe bază minoră, în care intervalul de cvartă reprezintă elementul principal pe care sînt construite. Cîntecele populare bulgare în care predomină intervalul terţei, sînt considerate de A. Karastoianov ca fiind de provenienţă mai tîrzie, mai apropiate de melodica Europei apusene. Foarte caracteristic pentru cîntecul popular bulgar este „sunetul de jos suplimentar" distanţat de cele mai multe ori cu o secundă mare de tonică. Cîteodată, în cazuri mai rare, acest sunet poate fi distanţat cu o secundă mică şi atunci el capătă caracter de ton sensibil. Pentru muzica populară bulgară, alcătuirile melodice cu secunda mărită nu sînt prea caracteristice, deşi acest hiatus se întîlneşte destul de frecvent.

Din punct de vedere metro-ritmic, cîntecele populare bulgare se pot grupa în două categorii principale — lente, rubato şi altele cu o anumită măsură. Primele sînt de obicei cîntece epice largi, cu caracter declamator, de povestire, destinat exclusiv interpretării în genul cîntecului-povestire, în timp ce o mare parte din celelalte cîntece — cu un anumit ritm, ca de pildă cel de horă — sînt de obicei legate de dansuri.



Exemplul de sus ne dă o idee aproximativă asupra caracterului cîntecelor rubato. Trebuie însă să se ştie că aceste cîntece se împart la rîndul lor în două categorii: definitivate din punct de vedere melodic, cum este cîntecul menţionat mai sus şi cu formă de recitativ, cum este următorul:



În cîntecul popular bulgar, diversitatea metroritmică este excepţională. Există un şir întreg de măsuri cu durată prelungită, caracteristice pentru muzica populară bulgară. Unitatea de măsură nu este aici pătrimea, aşa cum este obişnuit în muzica europeană, ci şaisprezecimea sau optimea, ceea ce este mai potrivit pentru o mai justă notare a valorilor. În acelaşi timp, măsura este marcată între 200 şi 300. Uneori durata prelungită este una singură, alteori aceste durate

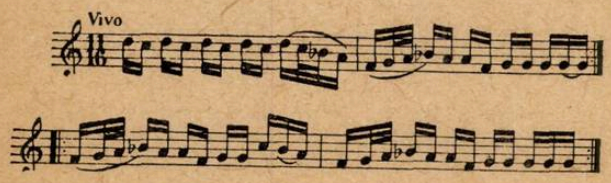
sînt două, locul acestora fiind diferit. Așa de exemplu, în timpii 5/16 și 7/16 putem avea ♪♪ și ♪♪♪ ; destul de des se întîmplă însă și invers : ♪♪ și ♪ ♪♪ ; același lucru se întîmplă și cu măsura 9/16, care intervine cel mai frecvent sub forma aceasta ♪♪♪♪ . Citeodată însă, locul optimii punctate poate fi schimbat. Acest lucru este valabil și pentru măsurile 10/16 și 11/16 etc.

Ar fi însă nejust să separăm această construcție tehnică de conținutul cîntecului. Efectiv, întreaga această diversitate a formei muzicale nu reprezintă o speculație raționalistă abstractă, ci expresia, rezultatul căutărilor artistice ale poporului, al tendinței sale de a „materializa", de a întrupa gînduri și sentimente într-o formă artistică concret-sensorială. Trebuie subliniat că în practica sa de creație, poporul nu pleacă de la anumite poziții prestabilite, de la scheme sau norme. Poporul creează spontan, corespunzător măsurii sale, pe baza experienței acumulate de secole; cîntecul său este viața sa reflectată fără premeditare, simplu și natural.

Primatul conținutului în cîntecul popular rezultă din împrejurarea că niciodată cîntărețul popular nu poate concepe cîntecul fără text. El nu „cîntă" cîntecul, ci „povestește" despre un eveniment sau altul, și face aceasta cu ajutorul cuvîntului și muzicii. In conștiința sa, aceste două componente au absolut aceeași valoare, iar în multe cazuri textului i se acordă o importanță mai mare. Cîntărețul nu-și dă seama că coloritul efectiv, emoțional, al cîntecului provine tocmai din intonația muzicală. El consideră că partea principală, cea mai importantă, constă în text. Acest fapt este extrem de important, căci el determină în mare măsură caracterul esenței muzicale a însăși cîntecelor.

Poporul a creat cîntece în care se reflectă atît durerea și suferința, cît și bucuriile sale, credința de nezdruncinat în viață și în viitor, în vitalitatea sa puternică și inepuizabilă. De la cîntecul epic larg pînă la hora tumultuoasă, de la cîntecul lent, rubato, declamator, pînă la dansul vijelios, iată gama largă în cadrul căreia se reflectă viața sufletească bogată a poporului.

Și cît de puternică, cît de organică este legătura dintre formă și conținut, ca de pildă în următoarea horă, cunoscută sub denumirea de „Hora nestinarei" [1]).



Elan nestăvilit, vitalitate nativă, care pulsează cu o insistență impresionantă venită din adîncurile sufletului poporului.

Pretutindeni legătura dintre formă și conținut este puternică, de nedesfăcut, pretutindeni o multilateralitate nesecată a mijloacelor, bogăția și expresivitatea melodiei, a metricii.

Bineînțeles, că acest tezaur excepțional nu poate și nu a putut rămîne ascuns privirii creatorului muzical bulgar. Mai înainte am menționat influența pe care a avut-o asupra primilor compozitori profesionali bulgari. Acum, socotim ca deosebit de important de a remarca rolul pe care îl are în prezent muzica populară în creația muzicală și atitudinea creatorilor muzicali bulgari față de această muzică.

Cîntecul popular servește — în afară de obiectiv de armonizare și de prelucrare — de asemenea și ca sursă de material tematic pentru lucrări mai mari. Printre compozitorii bulgari, practica citării nu este prea larg răspîndită. De cele mai deseori ei creează temele proprii în spiritul cîntecului popular. Aceasta nu înseamnă însă că nu se utilizează materialul finit al cîntecului popular. In primele sale lucrări, Pancio Vladigherov se oprește asupra melodiilor populare orășenești care, sub pana lui, sînt simțitor transformate, înnobilate. Mai profunde din punct de vedere național sînt lucrările sale cu citate din folclorul satelor, cum sînt „Rapsodia bulgară", „Suita bulgară", „Hora și rîceniță" [2]) prelucrările cîntecelor populare, realizate de el (pentru voce de sopran, pentru voce de bas cu orchestră, etc.) și în general, întreaga creație a compozitorului, care reprezintă o îmbinare a elementelor de folclor, dezvoltate cu mare îndemînare profesională pe o bază europeană.

Compozitorul B. Iconomov se servește deseori de melodii populare. La baza succesului pe care l-a cucerit Cvartetul de coarde nr. 5 și parțial Cvartetul de coarde nr. 6 stă priceperea sa de a alege și de a aranja cu sensibilitate cîteva melodii populare într-o singură lucrare. La aceasta, desigur trebuie să adăugăm și finisarea materialului, aranjarea acestuia în forma unei creații de muzică de cameră, ceea ce este de asemenea o realizare nu mai puțin valoroasă a compozitorului.

Citate din folclor se pot găsi și în creația lui M. Goleminov, F. Kutev, L. Pipkov, P. Stainov, s.a., cu predilecție în primele lor lucrări. In ultimele lor lucrări, mai exact în cele din ultimii zece ani, ei realizează forma națională, folosind în special elemente intonaționale și metro-ritmice ale muzicii populare bulgare. Acest lucru se referă atît la creațiile simfonice, cît și la cele de muzică de cameră, ca și la concertele instrumentale. In această direcție, încercări reușite există și în domeniul marșurilor populare.

O mare parte din cîntecele noi, scrise după 9 septembrie 1944, au un hotărît caracter național, ca de pildă „Pornește iubitule la război" de Sv.

1) Femeie care dansează un dans ritual pe cărbuni aprinși (nota trad.).
2) Dans național bulgar (nota trad.).

Obretenov, „Partizanii" de Al. Raicev, „Cîntec de bucurie pentru Republică" de L. Pipkov, „Cîntec pentru Partid" de F. Kutev, „Cîntece pentru satul meu" (ciclu de 6 cîntece) „Convorbiri" de T. Popov, „Porumbei albi" de Gh. Dimitrov, „Cîntece pentru lanurile de aur" (4 culegeri cu lucrări de A. Karastoianov, V. Stoianov, P. Hadjiev, Gh. Dimitrov şi alţii), „Deliu Haiducul" de D. Petkov, cîntecele pentru copii „Învăţătorule iubit" de F. Kutev, „Rîul de perlă" de Sv. Obretenov, „Dremcio în tabără" de Gh. Dimitrov, „Colţul natal" de D. Petkov şi multe altele. In toate aceste cîntece au fost reconstituite — în chip mai mult sau mai puţin individualizat — particularităţile muzicii populare. O sarcină deosebit de grea, în acelaşi timp însă şi de onoare, este aceea de a crea lucrări mari ca formă, în care un conţinut contemporan să fie întruchipat în formă naţională. Tocmai pe această cale au păşit compozitorii bulgari. Cultivarea în rîndurile poporului bulgar a unor idealuri etice, umane, corespunde cu tradiţiile naţionale, cu umanismul adînc, specific cîntecului popular, cu tot ceea ce este mai frumos în acest cîntec. De aceea este foarte natural, şi din punct de vedere istoric foarte consecvent, faptul că, pentru compozitorii noştri, numai forma naţională este în stare să exprime în prezent acel înalt conţinut ideologic-emoţional, care caracterizează viaţa contemporană bulgară. Compozitorii bulgari au păşit pe terenul solid al creaţiei muzicale populare pentru a sorbi de aici seva vitală pentru ideile lor creatoare. Nu este întîmplător că lucrările cele mai reuşite în noua muzică bulgară sînt concepute într-o formă naţională.

Mergînd fără nici o abatere pe drumul realismului, pe drumul căutării legăturilor cu realitatea vie, tinzînd spre o formă naţională, compozitorii bulgari au reuşit să realizeze succese nu numai în domeniul creaţiei de cîntece, ci şi în cele două genuri muzicale — simfonic şi de cameră ; în ce priveşte opera şi baletul, unde producţia este cea mai slabă, lucrările create poartă aceleaşi semne pozitive (într-un anumit sens şi mai accentuate) ale unei creaţii naţionale.

In creaţiile cele mai reuşite ale compozitorilor bulgari descoperim — refractate prin prisma vederilor contemporane — tradiţiile cele mai de preţ ale moştenirii muzicale bulgare şi străine. Prima simfonie de F. Kutev, prima şi a doua simfonie de P. Stainov, oratoriile lui Al. Raicev „Dimitrov trăieşte" şi „Prietenia" ca şi baletul său „Cîntec haiducesc", opera „Momcil" de L. Pipkov, oratoriul „Partizanii" de Sv. Obretenov, cvartetele de coarde ale lui P. Hagiev (nr. 1), L. Pipkov (nr. 2), V. Iconomov (nr. 5 şi nr. 6), concertele pentru pian şi vioară de V. Stoianov, L. Pipkov, concertinele pentru flaut ale lui P. Hagiev şi K. Iliev şi altele — iată o serie de noi lucrări în diverse genuri muzicale, în care fantezia inepuizabilă a compozitorului bulgar caută şi găseşte moduri variate de a utiliza şi de a reconstitui folclorul muzical.

In această privinţă este foarte interesantă prima simfonie a lui F. Kutev, unul dintre admiratorii cei mai devotaţi şi cei mai consecvenţi ai cîntecului popular ; el lucrează activ la căutarea, prelucrarea şi popularizarea acestuia. In simfonia sa Kutev întruchipează spiritul naţional sub o formă cu totul nouă — nu prin introducerea unor detalii brute din viaţă, din folclor, ci printr-o generalizare — pe un plan artistic şi ideologic superior — a unor mijloace tipice pentru muzica populară, reunite de voinţa creatoare a compozitorului într-un tot simfonic expresiv, plin de conţinut. Entuziasmul şi elanul tineresc, caracteristice actualităţii noastre dinamice, puternicele sentimente lirice, patetismul bărbătesc, eroic, optimismul pătrunzător, care se afirmă nu elementar, fără luptă şi conflicte interioare, ci prin învingerea tocmai a unor asemenea conflicte şi contradicţii interioare, toate acestea marchează trăsăturile principale ale simfonismului bulgar contemporan, care se dezvoltă cu un pregnant caracter naţional şi care reflectă sentimente şi idei tipice pentru noua realitate bulgară.

O legătură vie cu creaţia muzicală populară, cu tradiţiile cele mai sănătoase ale clasicismului muzical şi cu moştenirea muzicală a înaintaşilor caracterizează simfoniile lui P. Stainov, unul dintre cei mai consecvenţi realişti ai culturii muzicale bulgare.

Melodiile largi, pătrunzătoare, din simfonia a doua sînt într-o unitate dialectică cu momentele de voinţă şi elan şi se leagă într-o unitate dramatică, remarcabilă. Dragostea şi stima lui P. Stainov pentru cîntecul popular sînt extrem de puternice. O intuiţie fină a purităţii stilului şi a frumuseţii cîntecului popular, atitudinea plină de dragoste faţă de conţinutul său, sînt specifice acestui compozitor şi determină esenţa democratică, realistă a creaţiei sale.

Foarte interesant e modul în care este folosită tradiţia cîntecului popular în creaţia lui L. Pipkov. Acest compozitor şi-a cristalizat şi dezvoltat stilul individual de creaţie în legătură nemijlocită cu cîntecul popular. Această legătură este demnă de subliniat. Pe de o parte ea ne duce pînă la trăsăturile lăuntrice specifice lumii sufleteşti a poporului, pînă la lirica şi tragedia sa, pe de altă parte ea ne vorbeşte limpede despre universul personal şi specific al compozitorului. In timp ce în trecut părea că dominau accentele tragice, în ultimii ani noi sîntem martori la o iluminare continuă a stării de spirit lirice principale a lui L. Pipkov. In „Momcil", în concertul pentru vioară şi alte creaţii independent de apartenenţa la un gen sau altul, această dezvoltare pozitivă se vede clar. Chiar în „Momcil", concepută de autor ca o operă eroică revoluţionară, sursa lirică este predominantă. Această lucrare, adînc democratică la baza ei, dezvăluie nu numai individualitatea creatoare originală a autorului său, ci şi planul perfect naţional pe care este construită. Şi aici, puterea şi farmecul creaţiei muzicale a poporului joacă un rol important în formarea individualităţii compozitorului.

Nu numai creaţia lui P. Vladigherov, P. Stai-

nov, L. Pipkov, F. Kutev se poate da drept exemplu de influenţă binefăcătoare a tradiţiilor cîntecului popular asupra dezvoltării creaţiei muzicale bulgare. Aproape toate lucrările compozitorilor bulgari, unele mai mult, altele mai puţin, se sprijină pe cîntecul popular, care le face mai apropiate şi mai accesibile maselor largi de auditori, dîndu-le o aromă naţională specifică. Astfel sînt cele două concerte (pentru vioară sau pian şi orchestră) ale lui V. Stoianov, care se disting prin melodicitatea lor plastică şi largă, de o adîncă emotivitate, în care se întrepătrund episoade populare, de dans; astfel este şi cantata sa „Să fie zi" după textul marelui poet proletar bulgar Hr. Smirnenski. Cele spuse se referă şi la „Suita de dans tinerese" de P. Hagiev, scrisă cu mult talent şi plină de vitalitate, la Cvartetul său de coarde nr. 1, compus cu o deosebită simplitate şi expresivitate artistică, la oratoriile lui Al. Raicev pline de accente dramatice. „Dimitrov trăieşte" şi „Prietenie" ca şi la cantata corală „Cîntă, ţară părintească" de Sv. Obretenov, sau la poemul simfonic „Legenda despre pădurea Lopenska" de G. Ivanov, care reflectă viaţa şi patosul partizanilor ş.a. Toate aceste creaţii se pot da drept exemple grăitoare pentru influenţa binefăcătoare a muzicii populare.

Muzica de film, creată în ultimii ani, se dezvoltă incontestabil, ca şi toate celelalte genuri muzicale, pe baza naţională. In muzica filmelor „Alarma" şi „Septembriştii" de L. Pipkov, „Sub jug", de F. Kutev, „Cîntec despre om" de G. Ivanov etc., compozitorii bulgari reuşesc să realizeze o apreciabilă legătură organică între acţiune şi creaţia lor. Această muzică reprezintă o parte componentă a dramaturgiei generale a filmului şi contribuie la dezvăluirea integrală şi reliefată a personajelor, a conţinutului ideologic emoţional al filmului.

După 9 septembrie 1944 democratismul şi caracterul naţional, specifice creaţiei muzicale bulgare, se conturează şi se dezvoltă pe terenul fertil al creaţiei muzicale populare. Drumul hotărît realist pe care merge muzica bulgară actuală, nu ar fi fost posibil dacă nu ar fi existat acest tezaur de necuprins al cîntecului popular, nu ar fi fost posibil dacă nu ar fi existat tradiţiile realiste în moştenirea muzicală bulgară.

In încheiere trebuie menţionat faptul că compozitorii bulgari contemporani au înregistrat în ultimii zece ani un număr important de succese. Aceste succese sînt determinate în foarte mare măsură de creaţia populară bogată, care, atît în trecut cît şi azi, serveşte în diferite moduri drept bază a tuturor încercărilor creatoare. Mulţumită sprijinului ideologic, moral şi material al Partidului, al puterii populare, compozitorii bulgari adîncesc din ce în ce mai mult legătura dintre muzica făurită de ei şi cîntecul popular: tot mai emoţionant, mai puternic răsună creaţiile lor, care reflectă din ce în ce mai accentuat remarcabila realitate istorică bulgară; tot mai entuziaste devin imnurile care cîntă calităţile splendide ale omului nou — constructorul socialismului în Republica Populară Bulgaria.

Viaţa muzicală

UNELE ASPECTE ALE PROBLEMEI REFACERILOR LA TEATRUL DE OPERĂ ŞI BALET AL R. P. R.

Efortul făcut de colectivul artistic al Teatrului de Operă şi Balet de a păşi pe drumul realismului socialist, urmînd indicaţia marelui regizor sovietic Stanislavski de „a transforma concertul costumat — cum apare de cele mai multe ori o reprezentaţie de operă — într-un adevărat spectacol dramatic" a fost şi continuă a fi o sarcină deosebit de grea, creatorii reprezentaţiilor de operă fiind în trecut adesea (şi la noi şi în alte părţi) tributari ai convenţionalismului şi manierismului învechit.

Munca perseverentă, susţinută, în această direcţie, a fost însă rodnică; premierele unor opere ca „Rusalka" de Dargomîjski, „Dama de pică" de Ceaikovski, a baletului „Călăreţul de aramă" de Glier, au atins un nivel artistic cu mult mai înalt decît toate realizările de pînă acum în domeniul acestui gen.

Cu aceste prilejuri s-a dovedit forţa Teatrului de Operă şi Balet al R.P.R. (T.O.B.), posibilităţile largi de creaţie ale fiecărui compartiment artistic în parte şi în acelaşi timp putinţa sudării lor armonioase într-un tot unic pentru înfăptuirea ţelului comun: spectacolul de înaltă ţinută artistică.

Reacţia maselor largi de spectatori nu a întîrziat să se arate: un public nou a îndrăgit opera şi ea cunoaşte acum cea mai mare afluenţă de spectatori pe care a avut-o vreodată în Patria noastră.

Fără îndoială că una din cauzele care au determinat nivelul de realizare al acestor spectacole valoroase a fost înrădăcinarea convingerii că opera, ca şi celelalte ramuri ale artei, este purtătoare de idei, ceea ce a întărit în sînul colectivului cerinţa adîncirii conţinutului, dorinţa de a se face purtătorii ideilor pe care le cuprinde, de a le transmite nemijlocit spectatorilor.

Concepţia de bază a operei, factorii care au generat conflictul, caracterele personajelor, atmosfera în care se desfăşoară acţiunea, condiţiile în care ea are loc, forma artistică, stilul, totul a fost cercetat, studiat cu migală şi aten-

ţie, iar colectivul artistic, interpreţi şi conducători muzicali, regizori şi scenografi, s-au străduit să le redea în chip măiestrit. Adîncirea conţinutului de idei a dus la alungarea, în mare parte, a unor racile ce anchilozau opera înainte vreme: cîntul pentru cîntul în sine, fuga după efecte ieftine şi de prost gust ş.a.m.d. tinzîndu-se spre o interpretare muzicală mai adîncă, spre un joc simplu, firesc, spre o trăire scenică autentică.

Pregătirea premierelor însă — dată fiind dorinţa firească a conducerii Teatrului de Operă şi Balet de a înregistra o dată cu fiecare premieră un real pas înainte pe linia creşterii nivelului spectacolului — a cerut timp foarte îndelung de pregătire, ceea ce a marcat uneori distanţe de aproape un an între datele diferitelor noi montări. Pe de altă parte, noile condiţii create Teatrului de Operă şi Balet au făcut ca vechiul repertoriu al Operei din Bucureşti să nu poată fi reluat întocmai pe noua scenă, cu colectivul îndoit ca număr.

A fost necesar ca paralel cu noile premiere, Teatrul de Operă şi Balet să refacă treptat o parte din lucrările din repertoriul vechii opere, pentru a le putea reprezenta la înălţimea cerinţelor ce i se impuneau.

Printre aceste refaceri se numără operele „Traviata", „Rigoletto", „Gianni Schichi", „Cio-Cio-San", „Fidelio", „Noaptea furtunoasă", „Bărbierul din Sevilla", „Boema", precum şi baletul „Macul Roşu".

Firește că nu condiţiile tehnice — ca adaptarea decorurilor ori cerinţa de numeroase costume pentru ansamblurile lărgite — au hotărît necesitatea refacerilor. In condiţiile date, alături de premierele care marcau o nouă orientare în materie de operă, era necesar ca vechile lucrări să aibă şi ele la bază o nouă concepţie. Acesta a fost punctul de plecare: a pune în valoare conţinutul de idei cuprins în partitura muzicală şi în textul libretului, printr-o interpretare realistă şi printr-o montare adecvată, care să creeze cadrul cel mai propice pentru dezvoltarea acţiunii, pentru dezvăluirea caracterelor, a conţinutului de idei pe care să le susţină şi să le întregească.

In felul acesta refacerile aveau menirea de a urma drumul noilor montări, depăşind forma în care aceste opere fuseseră prezentate pe vechea scenă a operei.

Baletul „Macul Roşu" în refacerea maestrului sovietic Mihail Gabovici a reuşit pe deplin să depăşească din toate punctele de vedere, vechea montare a „Macului Roşu". Lucrarea a cîştigat mult în privinţa reliefării acţiunii care a putut să apară mai logică. Rolul poporului în decursul desfăşurării faptelor a devenit mai hotărît, mai bogat, chipul conducătorului de mase Ma-Li-Cen, a căpătat un contur mai viu, mai puternic, mai convingător, spectacolul a primit o nouă putere de impresionare a publicului în urma înlăturării multor elemente melodramatice. In acelaşi timp pregătirea acestei refaceri a dat întregului ansamblu de balet al T.O.B. trăsături care au intrat ca bunuri cîştigate în patrimoniul atributelor ansamblului. Astfel putem să vorbim de o expresivitate deosebit de clară, de o înflăcărare sinceră, de mişcări simple dar cu atît mai sugestive, de însuşirea mai temeinică a dansului clasic.

In ceea ce priveşte spectacolele de operă însă, refacerile nu s-au ridicat la acelaşi nivel. Unele lucrări au primit doar o poleială uşoară, de suprafaţă: s-au completat decoruri şi costume, s-au modificat ici-colo intrări, mişcări sau situaţii scenice; în privinţa unei concepţii unitare în spectacol, a unei atitudini noi faţă de lucrare, în privinţa aprofundării s-au făcut deseori eforturi prea puţine.

Să vedem în primul rînd cum se prezintă problemele muzicale la aceste refaceri. Incontestabil că din punct de vedere muzical, Teatrul de Operă şi Balet a făcut progres. El înmănunchiază o seamă de soliști de cea mai mare valoare artistică. Orchestra, considerabil lărgită, tinde la maturitate artistică. Corul s-a dezvoltat destul de mult şi ca sonoritate şi ca posibilitate de interpretare. Urmărind însă lucrările mai sus amintite, ne izbeşte faptul că alături de momente de maturitate artistică, de profunzime, se ivesc momente melodramatizate, efecte ieftine în special în interpretarea operelor italiene.

Unii interpreţi se detaşează de restul colectivului afişînd un individualism propriu şi, rupţi de ansamblu, se pretează la exhibiţionisme care-i duc la cîntec de dragul acutelor, golind de conţinut frazele muzicale.

Se duce o luptă aprigă împotriva vechilor maniere de operă ce sînt înlocuite treptat cu o interpretare muzicală serioasă, adîncită, cu o linie vocală susţinută, egală, cum este interpretarea pe care o dau rolurilor lor Petre Ştefănescu-Goangă, Şerban Tassian, Nicolae Secăreanu, Iolanda Mărculescu şi mulţi alţii. Totuşi unii soliști, chiar printre soliștii de frunte ca Dinu Bădescu, Gheorghe Corbeni, se mai lasă furaţi de vraja propriului lor glas, îmbătîndu-se de succese superficiale.

Faţă de timpul îndelung de pregătire care se acordă unei lucrări de operă, pregătirea muzicală ar trebui să fie mai adîncită. Punîndu-se un accent disproporţionat de mare pe regie şi scenografie, tocmai latura caracteristică a spectacolului de operă, muzica, e cea care rămîne mai mult în urmă.

Acest lucru se reflectă în spectacol prin lipsa de siguranţă a soliștilor, lipsa de curăţenie în intonaţie, care duc amîndouă la decalaje între interpret şi restul scenei, între scenă şi orchestră. Soliștii urmăresc pe dirijor cu o încordare extremă, neputîndu-şi dezlipi ochii de la baghetă fără riscul unei intrări greşite şi, în această situaţie, firește nu mai poate fi vorba de o interpretare artistică.

O altă consecinţă a faptului că regiei i se acordă întîietate faţă de muzică, este faptul că adîncirea interpretării nu se face decît de regizor nu şi de dirijor. Dacă un solist al Teatrului de Operă şi Balet e pus să interpreteze o arie la un recital — să spunem la recitalurile

de luni seară din cadrul operei — același solist care ne-a impresionat pînă la lacrimi în spectacol, cu aceeași arie — dezlegat de ansamblul în mijlocul căruia l-a situat regizorul și lipsit de posibilitatea de mișcare, nu mai redă nici jumătate din noianul de sentimente care l-a însuflețit jucînd.

Redarea sentimentelor nu izvorăște în aceste cazuri din aprofundarea partiturii muzicale și nici pe departe nu este rodul muncii cu dirijorul.

Dirijorii noștri nu sînt destul de exigenți față de defecțiunile de intonație, de greșeli ritmice, de deficiențe de respirație, de dicțiune proastă. Ei fac concesii acceptînd în spectacol soliști care nu pot face față cerințelor pe care le impune prima noastră scenă de teatru muzical, ei primesc să dirijeze spectacole în care soliștii respectivi nu sînt potriviți rolurilor în care sînt distribuiți. Așa a fost de pildă cazul tenorului I. Puican în rolul lui Pinkerton din „Cio-Cio-San", nemaivorbind de rolul lui Gherman din „Dama de Pică".

Problema refacerii unei opere prezintă deseori greutăți mai mari decît montarea unui spectacol nou, deoarece la refacere trebuie dusă lupta împotriva felului uneori greșit de interpretare care s-a păstrat în mintea vechilor interpreți. Publicul nostru nou nu mai acceptă o interpretare aproximativă, el cere hotărît un spectacol unitar în care fiecare solist și fiecare compartiment artistic în parte să atingă cel mai înalt nivel.

O consecință a aceleiași lipse de exigență din partea conducătorilor muzicali este sonoritatea încă sărăcăcioasă a orchestrei.

E vădită inegalitatea între diferitele sectoare ale orchestrei în „Boema" și mai ales în „Bărbierul din Sevilla". Pe de o parte, instrumentele de suflat acoperă restul orchestrei cu sonoritatea lor prea aspră, pe de altă parte, coardele dovedesc o ritmică defectuoasă și o supărătoare lipsă de precizie.

Dacă pe scenă, muzica lui Rossini și-a găsit unii interpreți potriviți, în orchestră în schimb, dantelăria fină și spumoasă, verva, spiritul muzicii lui Rossini au fost sărăcite. Orchestra nu trăiește, nu pătrunde în frumusețea acestei opere. Această lipsă de participare, de căldură, de interes și dragoste apare din păcate prea deseori în manifestările orchestrei Teatrului de Operă și Balet.

In privința libretelor a început de la o vreme să se observe o preocupare serioasă. Traducerile moștenite prin tradiție, alterate deseori prin schimbări motivate doar de dorința unei corespondențe de sonoritate vocală cu aptitudinile unui sau altui solist, au început să fie scuturate de colb, să fie confruntate cu originalul tinzîndu-se a se ajunge la versiuni cît mai aproape de intențiile autorilor, cît mai aproape de adevăr. Ultimele lucrări refăcute la Teatrul de Operă și Balet dovedesc dorința de eliberare a lucrărilor de clișeliturile impuse în decursul timpului. S-au deschis unele salturi care întregesc ideile operei ca de pildă la „Boema" (regizor Hero Lupescu) la „Bărbierul din Sevilla" (regizor George Teodorescu) revenindu-se la formele originale, autentice, pentru a ușura posibilitatea de înțelegere a spectacolului. Totuși majoritatea operelor au încă texte confuze, exprimări lipsite de orice poezie.

In versiunea românească a operei „Fidelio" de Beethoven, rămasă singură cu tînărul Jaquino, Marcelina preîntîmpină declarația lui de dragoste cu replica: „...n-am timp de taifas". Același tînăr frămîntat de dorința de a-și răzbuna ofensa de a fi fost respins de iubita lui, cîntă cu disperare: „N-am ac de-al lor cojoc! Cum n-aiba să le-o coc?" Exclamația de surpriză: „O Herr!" a lui Rocco se transformă în textul românesc în „grozav" dînd altă culoare, alt sens, cuvintelor bătrînului temnicier.

Lipsei de exigență cu privire la text din partea regiei îi corespunde lipsa de respectare a textului din partea interpreților. Contribuțiile personale sau improvizațiile nu sînt rare. Iată una flagrantă: ducesa din „Rigoletto" interpretată de Renée Cornea îi spune ducelui în loc de „soția este datoare să-și urmeze bărbatul" o frază cu totul neașteptată „femeia e datoare să-și înșele bărbatul". Și mai penibilă e situația cînd inventiunile se fac pe proză ca de pildă în opera „Fidelio", astfel încît cîntecul nu mai poate contribui la „mascarea" frazelor stîngace, improvizate și mai ales a nesiguranței pe text a interpreților.

Arătam mai înainte că una din principalele calități pe care le-a cîștigat Teatrul de Operă și Balet o dată cu montarea noilor premiere este concepția nouă care stă la baza interpretării.

Maeștrii sovietici Ciukov și Igor Smirnov s-au străduit să îndrumeze colectivul care a realizat primele montări spre o interpretare armonioasă, unitară, pe baza sudării colectivului într-un tot unic, organic închegat, au pus la baza muncii principii creatoare unice, o metodă unică de creație și o aprofundare deosebit de serioasă.

Trebuie spus însă că refacerile merg pe acest drum cu pași oarecum șovăielnici. Conținutul de idei nu este întotdeauna fericit valorificat. Esența fenomenului social, tipicul, se pierd adesea în dulcegării sau șarje. Trăsăturile personajelor negative sînt estompate, îndulcite, cum e cazul lui Pinkerton din „Cio-Cio-San", a Ducelui din „Rigoletto", ori, dimpotrivă devin obiecte de haz, amuzante, ca în „Noaptea furtunoasă". Chiar centrul de greutate al problemelor e deplasat de regizor în opera „Noapte furtunoasă", de la satira împotriva burgheziei românești într-un anume moment dat, spre o intrigă amoroasă asupra căreia regia semnată de J. Rînzescu aruncă un văl roz de compasiune și înțelegere ca și cînd ar fi vorba de sentimente calde, înălțătoare și nu de imoralitate. Veta, consoarta infidelă apare o sinceră Julietă, iar Chiriac, strecurat în patul conjugal al stăpînului — nu atît din amor cît din interes — ajunge în montarea de la Teatrul de Operă și Balet un erou romantic.

In loc să fie preocupat de a pune puternic în lumină caracterele personajelor biciuite cu

atîta asprime de Caragiale, regizorul se străduieşte să accentueze senzualismul, prelungind cu vădită intenţie scenele de amor între Veta şi Chiriac, scene peste care bunul simţ al marelui scriitor indicase căderea cortinei.

Trebuie remarcat că soliştii interpreţi au reuşit să dezlege o seamă de probleme pe care le puneau în faţă simultan şi comedia satirică a lui Caragiale şi realizarea muzicală a compozitorului Paul Constantinescu atît de diferite faţă de lucrările obişnuite de operă, pe care ei le interpretează de obicei, dar din păcate nu s-a reuşit şi datorită regiei să se pună în valoare adevărata semnificaţie a eroilor lui Caragiale.

In acelaşi fel s-a putut întîmpla ca o lucrare preţioasă cum este „Fidelio" să nu fie redată la înălţimea valorii sale.

Inflăcărarea, nobleţea sentimentelor, a caracterelor, patosul ce caracterizează opera lui Beethoven nu au fost înfăţişate cu tărie şi convingere.

Scenele de proză insuficient studiate şi lucrate, nu au fost redate artistic, scindînd supărător toată opera. Personajele abuzează de gesturi convenţionale: îşi agită braţele în clipele de disperare, se bat cu mîna în piept atunci cînd sînt pe cale de a-şi dezvălui sentimentele. Există scene ridicole prin contrastul între textul cîntat şi mişcarea, gesturile, personajelor. Bătrînul Rocco şi Leonora stau solid rezemaţi de hîrleţ şi cîntă cu înflăcărare: „Dă-i grabnic, dă-i mereu cu sapa!" Fără să facă însă nici cel mai mic efort de a sugera acţiunea pe care o indică textul.

In special ansamblurile sînt greoaie şi statice. Astfel sînt cvartetul în formă de canon dintre Marcelina, Leonora, Jaquino şi Rocco (în actul întîi) apoi duetul (actul doi) dintre Leonora şi Florestan. Regia nu a dezvăluit în aceste momente sentimentele diferite care animă personajele, caracteristicile fiecăruia, scopul spre care tinde fiecare şi astfel ele sînt lipsite şi de dinamism şi de puterea de convingere. Stîngăcia interpretării, convenţionalismele care abundă, şabloanele în care sînt închistate personajele, lipsa de concordanţă între textul vorbit şi cel cîntat creînd rupturi între diferitele momente scenice, goluri penibile, fac ca publicul să plece nemulţumit de la spectacol.

Mai mult ca în alte opere, la refacerea operei „Boema" s-a depus o străduinţă remarcabilă pentru o interpretare realistă, o muncă temeinică cu interpreţii. Regizorul spectacolului, Hero Lupescu, a căutat şi chiar a reuşit uneori să realizeze caractere vii, insuflîndu-le o trăire scenică veridică. Spectacolul a fost curăţit simţitor de interpretări de prost gust, de nota melodramatică pe care o avea înainte. S-a ajuns la scene de o expresivitate clară, la sobrietate, la mişcări logic justificate atît de acţiunea libretului cît şi de muzica lui Puccini.

Trebuie amintită în această privinţă interpretarea muzicală şi scenică plină de simplitate şi căldură pe care au dat-o personajelor lor în „Boema", cîntăreţii noştri Şerban Tassian, Nicolae Secăreanu şi Ionel Tudoran.

Acest fel de interpretare continuă calea pe care au deschis-o regizorii sovietici care au muncit la noi aplicînd principiile creatoare ale lui Stanislavski, pune în valoare calităţile specifice ale interpreţilor şi, mai ales, nu pierde din vedere faptul că opera are de-a face cu cîntăreţi-actori, ceea ce impune un joc care să nu stinghereaască interpretarea muzicală, ci dimpotrivă să situeze solistul în condiţii favorabile cîntului.

Am putea opune acestui fel de a privi lucrurile, mult discutata regie a operei „Bărbierul din Sevilla" (regizor George Teodorescu) unde interpreţii sînt anchilozaţi de un joc greoi, încărcat de mişcări deseori inutile, unde mîna regizorului este evidentă, aproape pe tot parcursul lucrării, ceea ce îi diluează puterea de convingere în faţa publicului, unde caracterele personajelor (de pildă don Basilio, don Bartolo) sînt alterate de dragul unui comic ieftin, de suprafaţă.

Tendinţe spre un stil sobru, echilibrat, există în fiecare lucrare dar din păcate ele sînt năpădite de rămăşiţe ale vechilor maniere de operă ivite pe neaşteptate.

Iată de pildă linia rolului micuţei „Cio-Cio-San" căruia regizorul Rînzescu i-a impregnat un joc simplu, cumpătat, ajunge la final, în scena sinuciderii, cu acea crispare convulsivă a mîinii de-a lungul peretelui, la un naturalism care nu-şi are nici o justificare.

In general o problemă grea pentru regizorii noştri este problema scenelor de masă. Nerezolvate integral în pregătirea lucrării, scenele de masă se dezlînează în primul rînd fiindcă ele n-au fost însufleţite prin diferenţierea caracterelor, prin marcarea de individualităţi bine conturate, ci au fost plasate în scenă după un desen regizoral de suprafaţă.

E cazul minunatei scene din „Fidelio" în care Rocco lasă deţinuţii să se bucure o clipă de soare, de lumină.

Compozitorul însuşi oferă sugestii în muzică în rezolvarea acestei scene, zugrăvind alături de surpriza şi bucuria întemniţaţilor pe de o parte nădejdea nestrămutată în dreptate, în libertatea pe care vor s-o dobîndească (corul tenorilor) — pe de altă parte aceeaşi sete de libertate din partea celor mai vîrstnici (corul bașilor) însă dublată de neîncredere, de bănuiala că în fiecare colţ se ascunde un duşman, o iscoadă.

Nediferenţiind caracterele, nedînd viaţă adevărată grupului de deţinuţi, regia a realizat un moment amorf, neveridic, neartistic.

Nici în opera „Boema" problema scenelor de masă nu e rezolvată. Intreg tabloul doi e caracterizat printr-o înghesuială neveridică. Oamenii se agită în momentele indicate de regizor pentru a rămîne apoi într-o nefirească nemişcare, atunci cînd trebuie să asculte pe soliştii principali, uitînd mereu de ei înşişi.

In ceea ce priveşte cadrul plastic mergînd pe linia slujirii conţinutului de idei, s-au realizat decoruri reuşite, adecvate îndeosebi la „Boema", „Cio-Cio-San", lucrări în care pic-

torul Kiriacoff Suruceanu a ţinut cont de sugestiile muzicii însăşi.

Adaptarea decorului unor opere ca „Rigoletto" s-a făcut însă de mîntuială şi spectatorul are un sentiment de nemulţumire văzînd că nu s-a depus nici o osteneală pentru a se ascunde felul nedibaci în care s-au făcut adăugirile necesare transplantării decorului pe o scenă mai mare. Uneori, dimpotrivă, zelul prea mare pentru o realizare grandioasă duce la cadre plastice care trec dincolo de cerinţele operei respective. Astfel e decorul actului doi din „Bărbierul din Sevilla" lucrat de pictorul Ipser, un decor impropriu desfăşurării acţiunii, decor în care pictorul nu a ţinut cont de indicaţiile pe care le dă muzica lui Rossini şi piesa lui Beaumarchais, de epoca şi locul unde se petrece acţiunea, de situaţiile, caracterele personajelor, ajungînd astfel la o atmosferă cu totul diferită, la un decor ce nu se potriveşte cu spiritul operei „Bărbierul din Sevilla".

★

Nu se poate încheia fără să aruncăm o privire asupra unei alte probleme arzătoare, problemă care se pune de altfel cu aceeaşi intensitate şi în teatrele dramatice. Este vorba de menţinerea tinereţii spectacolelor. E ştiut că spectacolele de teatru şi în special cele de operă al căror rulaj se face în ritm mai lent, nu numai că îmbătrînesc, că îşi pierd prospeţimea, dar se degradează adesea. In operă de obicei forma iniţială e păstrată mai bine în special de muzică şi îndeosebi de orchestră şi cor. Primii care denaturează linia creaţiei iniţiale sînt soliştii, mai ales dublurile care intră pe parcurs, de cele mai multe ori interpreţi mai slabi şi insuficient pregătiţi.

In această privinţă se lucrează acum temeinic la Teatrul de Operă şi Balet pentru formarea simultană a două sau chiar mai multe distribuţii cu pregătire identică. Totuşi prezenţa unor solişti necorespunzători pe care T.O.B. îi programează în spectacole şi încă de mai multe ori decît pe soliştii de frunte, fac ca nivelul artistic al unora dintre spectacole să scadă foarte mult.

Mai gravă e degradarea spectacolelor din cauza lipsei de repetiţii sistematice, de control după premiere. E firesc ca o lucrare ca „Fidelio" programată de obicei o dată, de două ori pe lună, sau de asemenea „Noaptea furtunoasă" să scadă dacă în perioada dintre programări nu se repetă, nu se pun la punct unele lipsuri care au devenit evidente. Fraza muzicală ca şi jocul se dezlînează, se ivesc decalaje între scenă şi orchestră, soliştii distonează supărător, urmăresc cu încordare sporită bagheta dirijorului, contactul cu partenerii devine formal datorită preocupării de ordin mai mult tehnic, cu timpul în orchestră diferitele partizi atacă necontenit creînd decalaje şi nivelul artistic al întregului spectacol scade.

Un alt aspect — de altfel cel mai uşor de remediat — este degradarea cadrului plastic care alterează spectacolul. E regretabil, dar spectatorul care vede a treizecea reprezentaţie a unei opere sau a unui balet nu mai are parte de o prezentare asemenea celeia de la premieră. Costumele şi decorurile sînt repede deteriorate. Trebuie amintită iar opera „Rigoletto" în care palatul ducelui devine treptat, lună de lună, mai sărac. Trebuie amintit baletul „Macul Roşu" unde anumite elemente de detaliu, absolut necesare pentru atmosfera lucrării, nu apar la cîte un spectacol din simplă neglijenţă. O parte din corişti sau mimanţi intră în scenă cu costumele şi machiajul nepus la punct ş.a.m.d. Defecţiunile de iluminaţie deformează şi ele aspectul iniţial avînd o înrîurire negativă nu numai asupra publicului ci şi a interpreţilor înşişi. Se întîmplă deseori ca un reflector prost plasat să strice o scenă întreagă, scoţînd din atmosferă pe interpreţi, nemaireuşind să-l prindă, să-l impresioneze, pe spectator.

Menţinerea spectacolelor ca şi crearea lor cade în sarcina întregului colectiv artistic şi tehnic.

Realizările unui sector ca şi lipsurile lui implicit, se reflectă asupra tuturor celorlalte sectoare dăunîndu-le, ori, dimpotrivă, încoronînd munca întregului ansamblu pe drumul îndeplinirii ţelului comun: spectacolul de înaltă ţinută artistică.

S. FERICEANU

PE MARGINEA ULTIMULUI RECITAL AL LUI NICOLAE SECĂREANU

Arta muzicală romînească numără la loc de frunte pe cîntăreţul Nicolae Secăreanu artist emerit al R.P.R., laureat al Premiului de Stat.

Interpretul este dotat cu o voce de bas cantabil, care curge totdeauna liberă, generoasă, nobilă, mlădioasă, rotundă şi armonioasă, egală şi omogenă în toate registrele. Forţa artei sale interpretative nu rezidă în speculaţii de amploare şi strălucire, în acute susţinute, sau în etalarea registrului grav, profund, ci, într-un timbru plăcut, cald, emoţionant şi cu deosebire, în posibilităţile de redare în infinite nuanţe, în vibraţie şi culoare, în accente contrastante, lirice sau dramatice, — a unei bogate game de simţire şi gîndire omenească.

Inzestrat cu o aleasă muzicalitate, Nicolae Secăreanu studiază mai întîi în ţară, cu profesorul Della Pergola (1928), apoi cu profesorul Dumitru Ionescu (1930) şi în anul 1934 pleacă în Italia la Milano.

Aci, alături de cîntăreţi ai operei „Scalla", studiază tehnica şi arta cîntului cu Arnoldo Schiavoni, devenind stăpîn pe o emisie normal-fiziologică şi pe o impostaţie bine fixată.

Nicolae Secăreanu debutează în anul 1931 la Opera din Bucureşti în rolul lui Pimen din „Boris Godunov" de Musorgski. Deşi presa şi publicul au privit pe noul cîntăreţ, ca pe un element de mare speranţă, Nicolae Secăreanu a mai avut încă de parcurs un drum lung, destul de greu, de muncă perseverentă şi studii metodice, pînă la creaţia remarcabilă a rolului titular din capodopera lui Musorgski.

Cu Sigismund Zalevski, studiază timp de şapte ani rolul lui Boris. Apoi, tot într-un timp îndelungat, studiază cu Umberto Pessione, rolul lui Mefisto din „Faust" de Gounod.

Ştiind că în profesia de artist liric cine nu studiază

continuu, nu rămîne pe loc, ci regresează, Nicolae Secăreanu nu s-a îmbătat de succese, de aplauzele publicului şi elogiile presei, ci a continuat să-şi îmbunătăţească cunoştinţele muzicale, tehnica vocală, dicţiunea şi frazarea. Această muncă stăruitoare a ridicat arta sa interpretativă pînă la nivelul unei arte cu adevărat înalte.

El a urmărit atent şi a căutat să găsească temeiurile ştiinţifice datorită cărora vocea marelui George Folescu suna atît de rotund şi cald iar vocea fermecătoare a inegalabilului Feodor Şaliapin îi permitea să atace cu cea mai mare uşurinţă, toate genurile muzicii vocale, de la cîntecul popular, pînă la operă şi lied.

Fără a cădea în greşeala de a cînta numai pentru frumuseţea goală a sunetului şi fără a imita pe vreunul din marii cîntăreţi pe care i-a admirat şi studiat, Nicolae Secăreanu a păstrat din belcanto-ul italian numai tehnica emisiunii şi a impostaţiei, pe care a pus-o în slujba expresiei conţinutului de idei al muzicii. El şi-a dezvoltat permanent personalitatea sa, întemeiată pe caracteristicile şi posibilităţile vocii sale, ale culturii şi temperamentului său artistic. Aci trebuie subliniat meritul actualului său profesor, Dumitru Ionescu, cu care Nicolae Secăreanu studiază de 25 de ani.

După atîta timp de la terminarea studiilor, la un sfert de veac de remarcabile succese, convins că nu există un stadiu final al tehnicii vocale şi al măiestriei interpretative şi pentru a-şi păstra mereu tînăr şi suplu aparatul vocal, sub control atent şi obiectiv, Nicolae Secăreanu face aproape zilnic studii muzicale, exerciţii, vocalize, mecanisme diverse şi agilităţi, cu toate vocalele şi consoanele, în toată extensiunea vocii şi cu toate nuanţele. Aceste studii trebuie să constituie pentru orice cîntăreţ hrana de căpetenie a întregului aparat fonator.

In afară de ajutorul dat de profesorul său de canto Nicolae Secăreanu şi-a mai cîştigat prietenia şi colaborarea maestrului Gh. Kulibin, sfătuitor preţios în pregătirea sa profesională, acompaniatorul său la pian. De asemenea şi-a mai asigurat colaborarea permanentă a lui Anton Antonescu, pentru tălmăcirea în limba noastră a pieselor străine din repertoriul său. Versiunea romînească trebuie să fie nu numai o traducere muzicală şi poetică dar ea trebuie să păstreze sensul veridic, metrica, ritmul şi accentele textului original.

Cu acest buchet de colaboratori, printr-o muncă metodică, bine organizată şi devotată artei căreia îi slujeşte, Nicolae Secăreanu îşi pregăteşte recitalurile sale de lieduri.

Fiecare arie, cîntec sau lied este studiat după un plan chibzuit, în lumina ideii centrale pe care o cuprinde, în spiritul epocii în care a fost creat, al stilului compozitorului respectiv, mai întîi printr-o privire de ansamblu, apoi printr-un plan concret de dozare a conţinutului vocal, al frazei, al respiraţiei, al nuanţelor, al accentelor lirice sau dramatice, al momentului culminant.

Este foarte interesant de văzut sugestivele adnotaţii pe care Nicolae Secăreanu le face pe partiturile sale, dovedind — prin aceasta — o apropiere de ideile lui Stanislavski.

„Planul unui lied este contemplat de interpret ca o imagine îndepărtată. El se poate întipări în conştiinţă ca o imagine de sinteză, care reuneşte şi generalizează materialul concret al muzicii.

Călăuzindu-se după „planul", al cărui sens l-a pătruns, sau schema liedului, interpretul nu se va abate niciodată de la drumul său şi nu va irosi în zadar acumularea lui emoţională. In locurile unde acest lucru va fi necesar, el va pune stavilă sentimentelor sale şi nu va deschide aceste zăgazuri decît în clipele de maximă acumulare a sentimentelor" [1]).

Consecvent sfaturilor înţelepte ale lui Stanislavski, Nicolae Secăreanu a redat totdeauna conţinutul emoţional al liedului sau ariei de operă prin *„asimilarea creatoare, lăuntrică, a cuvîntului"*.

Este suficient să ne reamintim cum a interpretat

1) N. Malîşeva *„Despre interpretarea vocală"* (în lumina ideilor lui K. S. Stanislavski).

N. Secăreanu în rolul morarului din „Rusalka" de Dargomîjski

Nicolae Secăreanu, încă din anul 1940, „Bătrînul caporal" de *Dargomijski* sau „Cîntecele şi dansurile morţii" de *Musorgski*. In adevăr, înţelesul adînc al cuvîntului, al frazei, al contextului, împreună cu respectarea stilului lucrării şi al epocii respective, au fost şi sînt preocupările de căpetenie în interpretarea sa.

Nici un sunet, nici o nuanţă sau culoare, nici o prelungire de pauză sau coroană, nici o modificare de timp sau ritm fără un rost bine determinat.

Am urmărit, încă de la început, activitatea de cîntăreţ a lui Nicolae Secăreanu şi am putut constata cum pe scena operei, o dată cu trecerea timpului, el îmbunătăţeşte interpretarea aceluiaşi personaj, iar liedurile pe care le repetă (la cererea publicului), sînt prezentate într-o formă mereu îmbunătăţită, astfel încît măiestria sa interpretativă este în continuă creştere: o expresie mai adecvată, un ritm mai susţinut, o nuanţare mai fină, un cuvînt mai potrivit, o trăire mai vie, o apropiere mai mare de realitate, de adevăr.

Felul metodic cum Nicolae Secăreanu studiază pentru a se integra rolului (pe care niciodată nu-l cîntă convenţional ci îl creează, îl trăieşte din plin), pentru a transmite ascultătorilor întregul cîmp de emoţii parcurs de compozitor, constituie — în special pentru tinerii noştri cîntăreţi — un model demn de urmat.

Repertoriul lui Nicolae Secăreanu apropie 300 lieduri şi arii de operă.

In domeniul operei el a înscris variate realizări ca: „Boris Godunov" de *Musorgski*, Mefisto din „Faust" de *Gounod*, Daland din „Olandezul zburător" şi Regele Mark din „Tristan şi Isolda" de *Wagner*, Silva din „Ernani" şi marele preot şi regele din „Aida" de *Verdi*, morarul din „Rusalka" de *Dargomîjski*, Ivan Susanin din opera cu acelaşi nume de *Glinka*, Galiţki din „Cneaz Igor" de *Borodin*, Nilakantha din „Lakmé" de *Delibes*, Zarastro din „Flautul fermecat" şi contele din „Nunta lui Figaro" de *Mozart*, Don Basilio din „Bărbierul din Sevilla" de *Rossini*, Coline din „Boema" de *Puccini*, etc.

Este necesară o mare bogăţie de resurse ca să poţi trece de la mult zbuciumatul Boris, de la tragica ne-

N. Secăreanu în rolul lui Don Basilio din „Bărbierul din Sevilla" de Rossini

bunie a morarului din Rusalka, pe care Nicolae Secăreanu îi interpretează cu o impresionantă forță dramatică, la întruchiparea comică a lui Don Basilio, abatele și profesorul de muzică din „Bărbierul din Sevilla" sau a sprințarului Leporello din „Don Juan" de Mozart.

Alături de operă, liedul este domeniul preferat al activității lui Nicolae Secăreanu. Deși posibilitățile tehnice ale vocii sale sînt mult mai mari (putînd reda cu aceeași ușurință o întreagă claviatură de expresii și sentimente, de la umorul, ironia și comicul cel mai irezistibil, pînă la cel mai zguduitor tragism), Nicolae Secăreanu are — totuși — o preferință deosebită pentru genul epic, dramatic, pentru liedul sau balada care exprimă sentimente contrastante, zbucium, tumult, luptă lăuntrică.

Printre interpretările sale cele mai de seamă citățm: *Schubert:* „Regele ielelor", „Prometeu", „Călătorul", „Celălalt" („Doppelgänger"); *Loewe:* „Tom poetul", „Prințul Eugen"; *Schumann:* „Nu sînt mîhnit", „Cei doi grenadiri"; *Brahms:* „Baladă", „Odă safică", „Noapte adîncă"; *Musorgski:* „Balada puricelui", „Trepak", „Țapul", „Cîntecele și dansurile morții", „Cîntec de leagăn"; *Dargomîjski:* „Bătrînul caporal", „Morarul", „Fata de general"; *Glinka:* „Parada miezului nopții", „Cîntec de călătorie", „Indoială"; *A. Rubinstein:* „Cîntec de dragoste" (cîntec persan), „Balada întemnițatului"; *Ceaikovski:* „Fiți binecuvîntate păduri", „Doar cine a suferit"; *Wolf:* Portrete muzicale: „Toboșarul", „Cîntărețul", „Muzicantul", „Păstorul"; *Rahmaninov:* „Dimineața", „Recitativul lui Boris Godunov"; *Haciaturian:* „Marea Baltică"; *Chaminade:* „Inelul de argint,"; alte lucrări de *Liszt, Duparc, Tosti,* etc.

In afară de lied și operă, activitatea de interpret a lui Nicolae Secăreanu îmbrățișează cîntecul popular și cîntecul de masă, cîntecul cu conținut nou care reflectă adîncile prefaceri ale zilelor noastre. In sălile de concert, la radio sau în concertele date de diverse instituții și întreprinderi, el cîntă cu aceeași însuflețire, un lied de Schubert, o doină de Brediceanu, un cîntec de Dunaevski, ca și un cîntec de negri.

In ceea ce privește liedul și cîntecul romînesc, varietatea repertoriului lui Nicolae Secăreanu este deosebit de grăitoare.

Prin interpretările sale nu numai că a făcut cunoscut maselor largi de ascultători și a popularizat un număr impunător de creații muzicale romînești ale compozitorilor noștri clasici, înaintași sau contemporani, dar a și stimulat pe unii creatori (Paul Constantinescu, Pascal Bentoiu, Luciliu Olteanu, Mansi Barberis, Umberto Pessione, Radu Drăgan) să compună în mod special pentru dînsul.

In acest domeniu al interpretării, preferința sa, în afară de genul epic (așa cum am amintit mai sus), merge pe făgașul inepuizabilului tezaur al melodiei populare, pe care o pune în valoare cu un sincer și cald devotament.

Iată o enumerare succintă a interpretărilor sale mai cunoscute din repertoriul compozitorilor romîni: *Gheorghe Dima:* „Mugur, mugurel", balada „Groza"; *Dumitru Kiriac:* „Pe cărare sub un brad", „Inghețată-i Dunărea", „Bate murgul"; *Gheorghe Cucu:* „Blestemul"; *Tiberiu Brediceanu:* „Sus în vîrful dealului", „Spune mîndro", „Dragi îmi sînt oile"; *Mihail Iora:* „Proză", „Privelițte blestemată"; *Paul Constantinescu:* „Doi voinici"; *Alex. Zirra:* „Albăstrele"; *Aurel Eliade:* „Revedere"; *Nicolae Lungu:* „Sub poale de codru"; *Simeon Niculescu:* „S-ar grăbi badea de nuntă"; *George Niculescu:* „Foaie verde maghiran", „Sună pietricica-n vale", „Primăvara"; *Nicodim Ganea:* „Doină"; *Umberto Pessione:* „Numai are mama pui"; *George Kavadia:* „Unde ești?"; *Ion Borgovan:* „Pitulice", „Albă-i lelea", „Cîntec de leagăn"; *Ion Croitoru:* „Dorul", „Eu cînd zic mă duc"; *Emil Monția:* „La poală de codru des", „Duce-m-aș", „De la primărie-n sus"; *Iosif Paschill:* „Minierul", „Cine n-are dor", „Zglobiu vînt"; *Ion Baston:* „Primăverii", „Jelui-m-aș și n-am cui"; *Radu Drăgan:* „Scrisoare din război"; *Diamandi Gheciu:* „Cîntec de leagăn"; *Mansi Barberis:* „Vînătoarea"; *Pascal Bentoiu:* „Patru cîntece; *Luciliu Olteanu:* „Cîntec vechi", „Cîntec", „Rugămintea din urmă"; *Mircea Chiriac:* „Eu te-am iubit"; *M. Zapan:* „Baladă", „Plînge-o mierlă"; *Ion Runcu:* „Șapte babe"; *Nicolae Brînzeu:* „Trei poeme"; *Nicolae Valeriu:* „Moșu și cocoșu"; *Teo Dron:* „Cîntecul ce-ades ți-l cînt"; *Gheorghe Șoima:* „Dor de muntele Cîndrel", „Cîntecul codrului"; *Doru Popovici:* „Doina", ș. a.

Prin tălmăcirea la un înalt nivel artistic, în prime audiții, a lucrărilor compozitorilor noștri (uneori tineri debutanți, necunoscuți), atît în recitaluri, la radio cît și în cenaclele Uniunii Compozitorilor din R.P.R. și apoi prin popularizarea acestor creații, el se încadrează ca un devotat militant pentru muzica noastră nouă.

Este însă de dorit ca Nicolae Secăreanu să vină și în mijlocul celor ce au nevoie de îndrumarea și sprijinul său, în mijlocul cîntăreților tineri, începători, să se apropie de ei cu cald și sincer devotament, pentru a le împărtăși din variata sa experiență profesională.

★

Ca întotdeauna, și la ultimul său recital, dat în luna martie 1955 în sala Dalles, prin sinceritatea captivantă a cîntului său, prin vocea sa caldă și emoționantă, prin dicțiunea și frazarea sa aleasă din primele momente Nicolae Secăreanu a cucerit atenția ascultătorilor. „Ruga" de *H. Wolf,* ca și „Noapte de mai" de *Brahms,* au fost redate cu un adînc simț muzical și multă căldură. Sonetul 81 după Shakespeare de *Kabalevski* a fost înfățișat — în primă audiție — cu mult realism. In „Regele ielelor" de *Schubert,* arta interpretativă a lui Nicolae Secăreanu atinge un înalt grad al măiestriei. Sugerînd cu o deosebită forță de evocare atmosfera în care părintele îngrijorat de soarta copilului său, cuprins de frigurile morții, călărește grăbit prin noapte, Nicolae Secăreanu a colorat distinct conținutul muzical cuprins în textul povestitorului, al copilului, al regelui ielelor și al tatălui. Au fost aici subliniate sentimentele de teamă și groază în pasajele în care vorbește copilul, liniștea reținută a

tatălui dar, mai ales, şoapta insinuantă şi atrăgătoare a regelui ielelor.

Lucrarea, cîntată foarte rar, atît pentru ţesătura uneori persistent înaltă şi obositoare, cît şi pentru dificultatea de acomodare cu acompaniamentul pianului, se potriveşte — totuşi — de minune posibilităţilor tehnice şi interpretative ale cîntăreţului.

De un succes excepţional s-a bucurat şi „Cîntec de dragoste" de *A. Rubinstein* (cîntecul persan : „Şopteşte pîrăul").

Pentru a ne transpune în atmosfera orientală a cîntecului, Nicolae Secăreanu utilizează aici o iscusită măiestrie. El întrebuinţează — în mod voit — vocala „î" (pe care mulţi interpreţi o evită) în cuvintele „zînă", „stăpînă", „îngînă" — în registrul cel mai grav — în anumite desene melodice, reuşind să dea cîntecului o remarcabilă expresie. Finalul acestei lucrări (o vocaliză executată în „falset" şi în pianissimo) a fost redat magistral, lăsîndu-ne impresia unui violoncel cu surdină, care cîntă într-o cameră îndepărtată.

In scopul de a prezenta masei de ascultători interpretări cît mai accesibile, Nicolae Secăreanu leagă într-un aliaj desăvîrşit cuvîntul cu sunetul şi cîntă în toate recitalurile sale, numai romîneşte.

Partea a doua a recitalului a cuprins numai creaţii ale compozitorilor romîni contemporani.

In primă audiţie am ascultat „Scrisoare din război" de *Radu Drăgan,* pe versurile lui G. Coşbuc („O scrisoare de la Muselim Selo").

Nicolae Secăreanu a pus mult suflet în redarea stărilor emotive ale copilului rănit în război, care nădăjduieşte să-şi revadă mama, fără a şti că moartea îl pîndeşte. Lucrarea a fost interpretată cînd cu elan şi multă expresivitate, cînd sobru sau calm, terminîndu-se aproape în şoaptă.

In „Cîntec" de *Luciliu Olteanu* (pe versuri de C. Moldovanu, după Richepin), interpretul ne-a creat imaginea îndrăgostitului care, la îndemnul iubitei şi pentru a-i face dovada iubirii sale, smulge inima din pieptul mamei sale şi, pornind grăbit către ea, se împiedică, iar inima rostogolită în ţărînă rosteşte : „Copilul mamei te-ai lovit ?"

Cîntecul are şi un mic refren „Olilali, olilala", căruia, urmînd conţinutul strofelor, Nicolae Secăreanu îi dă o interpretare liniştită, dureroasă sau pasionată. La sfîrşit, cînd nici cuvintele strofelor, nici acest „refren" nu poate exprima adîncul simţămînt al compozitorului, cîntăreţul, pe desenul melodic al „refrenului" emite, cu voce mută, un geamăt reţinut, îndeajuns de grăitor.

Cîntecul „Mi-e dor" din cele „Patru cîntece" pe versuri de Şt. O. Iosif, dedicate de tînărul şi promiţătorul compozitor *Pascal Bentoiu,* primului său interpret, — Nicolae Secăreanu — se remarcă, atît prin linia melodică curgătoare, strîns legată de cuvînt, cît şi prin acompaniamentul pianului care ne redă sugestiv freamătul lin al brazilor, murmurul tainic al izvorului, toaca din vecernii, fluierul păstorului...

Cu multă şi variată expresivitate a interpretat Nicolae Secăreanu balada „Doi voinici" a maestrului *Paul Constantinescu,* pe versurile lui Şt. O. Iosif, în care compozitorul, utilizînd teme şi ritmică cu pregnant caracter popular, ne înfăţişează, cu o remarcabilă măiestrie artistică, un episod din epoca cotropitorilor turci, care aduceau cu ei război, ciumă şi pustiire. Intr-o strînsă unitate interpretativă cu pianistul său Gh. Kulibin, N. Secăreanu ne-a redat veridic şi convingător cuprinsul de idei şi simţăminte, începînd cu atmosfera de panică şi spaimă şi terminînd cu ironie şi glumă.

Interpretarea lirică, gingaşă a cîntecului „Legănuş gol" a însemnat un act de duioasă amintire a dirijorului *Umberto Pessione,* pe care foarte puţini l-am cunoscut şi în activitatea sa de compozitor.

De un binemeritat succes s-a bucurat şi liedul „Vînătoarea" de *Mansi Barberis.* Nicolae Secăreanu a dat multă forţă de expresie fragmentelor melodice ce înfăţişează, pe de o parte, străşnicia lui vodă care plecînd la vînătoare, ferecă — inutil — porţile castelului iar, pe de altă parte, farmecul tineresc al domniţei care — totuşi — strecoară în iatac pe alesul inimii sale.

Nicolae Secăreanu a cîntat, printre alte suplimente, şi „Inelul de argint" de *Chaminade.*

Deşi textul literar are un conţinut de o copleşitoare tristeţe, prin interpretarea sa duioasă, printr-un ritm bine susţinut şi un colorit adecvat, Nicolae Secăreanu a scos în evidenţă sentimentul de trainică prietenie ce leagă doi soţi, care au depăşit un sfert de veac de convieţuire, simbolizat prin inelul de argint.

★

Ne-am bucurat aflînd de scurtul turneu făcut tot în luna martie a. c. de Nicolae Secăreanu la Arad şi Oraşul Stalin, unde, acompaniat de orchestrele simfonice locale, a cîntat aria lui Leporello din „Don Juan" de *Mozart,* aria lui Ivan Susanin de *Glinka* şi aria calomniei din „Bărbierul din Sevilla" de *Rossini.*

Primirea călduroasă făcută de publicul din provincie ne îndreptăţeşte să credem că apreciatul nostru cîntăreţ va concerta mai des în marile centre muzicale ale ţării.

AL. COLFESCU

CONCERTELE DE MUZICĂ AUSTRIACĂ

O moarte cu totul prematură a smuls din mijlocul nostru pe Eugen Mura, autorul articolului de faţă. La început muncitor linotipist, autodidact în ale muzicii, Eugen Mura a pus în slujba muzicologiei noastre noi, forţa lui creatoare, înţelegerea lui pentru rosturile artei.

El a înţeles să facă din cunoştinţele pe care şi le asimilase cu avînt, un bun al tuturor celor dornici să se cultive.

A ţinut conferinţe explicative despre unele probleme ale muzicii şi despre marii compozitori, ale căror creaţii le exemplifica prin mijlocirea discurilor proprii.

Eugen Mura a fost o vreme profesor la cursurile de îndrumare muzicală iniţiate de C.C.S. El a colaborat de asemenea la revista „Muzica".

Articolele sale, fie impresii asupra vieţii muzicale de la Moscova de pildă, cronici de concert, sau referate muzicologice, au purtat totdeauna pecetea aceluia ce ştia să distingă esenţialul şi a unui stil de exprimare sobru şi clar.

Cuvîntul său blînd, dar nu lipsit de combativitate, a constituit totdeauna, în discuţii, un element pozitiv şi moartea lui este regretată de toţi cei care l-au cunoscut.

Situată la răscrucea drumurilor comerciale ale Europei, Viena, metropolă a muzicii, a sintetizat în cursul vremurilor esenţa muzicii popoarelor din cele patru colţuri ale continentului. Centru economic şi politic al Imperiului Austriac, Viena devine şi centrul cultural al Europei de sud-est. In epoca dezvoltării burgheziei ascendente, muzica vieneză se ridică la culmi neatinse pînă atunci de muzica europeană. Dominaţia muzicală a clasicismului vienez este urmată apoi de epoca romantică a secolului al XIX-lea. Multe figuri proeminente ale acestei epoci au trăit şi au creat în Viena făcînd astfel să dăinuie strălucirea aureolei „oraşului muzicii". In alte oraşe ale Europei se formează însă cu timpul alte noi centre, de unde vor porni directive

Profesorul dr. Hans Weber concertînd pe scena studioului Filarmonicii de Stat „George Enescu"

noi în dezvoltarea artei muzicale. Totuşi, Viena rămîne mai departe, pînă în zilele noastre, un lăcaş consacrat al muzicii, cu tradiţii glorioase şi instituţii cu renume, cu muzicieni şi pedagogi eminenţi, a căror activitate este urmărită cu mult interes de amatorii de muzică şi de specialiştii întregii lumi.

Concertul de muzică austriacă contemporană, organizat de Institutul Romîn pentru Relaţiile Culturale cu Străinătatea în colaborare cu Direcţia Generală a Radiodifuziunii, a fost un bun prilej de a ne face cunoscuţi pe unii dintre compozitorii Vienei de astăzi. Autorii lucrărilor prezentate cu această ocazie, precum şi pianistul care ne-a vizitat, sînt consideraţi ca muzicieni de seamă, pedagogi valoroşi, în majoritate laureaţi ai Premiului de Stat.

Se poate constata că în lupta ce se duce în lumea întreagă, deci şi în Viena, între cele două concepţii artistice opuse: aceea a muzicii cosmopolite, decadente şi cea care, pătrunsă de spiritul popular, urmăreşte oglindirea realităţii, oaspeţii noştri sînt partizanii celei din urmă. Nu vrem să spunem cu aceasta că toţi cei cinci sînt adepţi la fel de hotărîţi ai muzicii realiste. In unele din lucrările pe care le-am ascultat se simte pe alocuri influenţa formalismului apusean care întunecă imaginile vii ale compoziţiei. Existenţa elementelor pozitive este însă precumpănitoare.

In învălmăşeala luptelor ideologice duse în Europa de azi, chiar artistul cel mai progresist poate să şovăie dacă nu este ajutat de societatea în care trăieşte, de masele largi ale unui public sincer şi cu pretenţii, care să-l împingă la crearea unor opere veridice, actuale şi accesibile masei. Prin rîndurile publicului de concert de la Viena — după afirmaţiile artiştilor oaspeţi ai noştri — domină de multe ori grupul „nobililor", grup restrîns, dar totuşi încă puternic prin situaţia pe care o ocupă în viaţa publică. Aceştia au preferat şi în trecut muzicii lui Mozart, Beethoven sau Schubert, muzica străină şi cosmopolită, muzica la modă, iar în zilele noastre tot ei sînt cei care ridică în slavă muzica decadentă.

Profesorul Otto Siegl, personalitate proeminentă a vieţii muzicale din Austria, rezistă ferm curentului decadent. Compozitor a peste o sută de lucrări coral-simfonice, muzică de cameră şi orchestrală, el a prezentat publicului nostru două piese: „Uvertura pastorală" şi „Partita pentru pian". „Uvertura Pastorală" cu care a deschis concertul festiv, este o muzică sinceră, bazată pe de o parte pe folclorul austriac, păstrînd pe de altă parte legătura sănătoasă cu moştenirea trecutului. Folosind just elementele populare, ca de exemplu vechi semnale păstoreşti din Alpi, sau melodii de dans, uvertura este, cu tablourile sale pitoreşti, plăcută şi accesibilă.

Cealaltă lucrare a profesorului Otto Siegl, Partita pentru pian, interpretată cu multă înţelegere de profesorul Dr. Hans Weber la recitalul său, este o piesă care fără a avea un contur melodic pregnant, este scrisă cu un simţ profund pentru formele preclasice. Partita evidenţiază şi cunoştinţele superioare ale compozitorului în privinţa tehnicii pianului.

„Muzica concertată pentru pian şi orchestră" a lui Albert Reiter a stîrnit un interes deosebit în auditoriul nostru. Lucrarea, scrisă într-un accentuat stil modernist, foloseşte motive scurte, formate din frînturi de melodii, lipsind astfel piesa de o linie melodică propriu-zisă. Acest caracter îngreunează urmărirea desfăşurării muzicale, mai ales în prima parte. Partea lentă cu un marcat conţinut emotiv ne-a plăcut mai mult, tot astfel şi finalul de virtuozitate. Solistul, Prof. Dr. Hans Weber, căruia îi este şi dedicată lucrarea, a executat-o la un nivel înalt de interpretare.

Execuţia piesei lui Albert Reiter ne-a stîrnit curiozitatea de a cunoaşte şi compoziţiile sale vocal-simfonice cu subiecte realiste, ca de exemplu „Adevăratul an", cantată inspirată din viaţa ţăranilor, sau „Cantata pentru Pace", pentru a putea face o apreciere mai conturată a creaţiei compozitorului.

Laureat al Premiului de Stat, Armin Kaufmann a figurat în program cu partea treia şi a patra din lucrarea sa intitulată „Mica muzică pentru coarde". Din aceste două fragmente scurte nu se pot trage concluzii valabile asupra unui compozitor care a creat multe piese pentru formaţii de muzică de cameră şi orchestrală. Fragmentele prezentate ne arată totuşi că autorul lor este un talent remarcabil, care are lucruri interesante de spus. Folosind cu deosebită siguranţă mijloacele de expresie ale orchestrei de coarde, Armin Kaufmann dă dovadă de o inventivitate melodică cu reminiscenţe din locul său natal, în finalul lucrării, în care compozitorul are intonaţii romîneşti.

Cu deosebită plăcere am ascultat două lieduri ale lui Joseph Marx, reprezentantul contemporan al liedului german. El este continuatorul liedului lui Schubert, Schumann, Brahms, şi Hugo Wolf, dezvoltînd acest gen în compoziţiile sale admirabile. Decan al compozitorilor austrieci contemporani, Marx a creat în multe genuri ale muzicii, totuşi liedurile constituiesc miezul operii lui. Liedurile „Ieri el mi-a adus trandafiri" şi „Dragostea ţi-a pătruns în inimă", sînt scrise cu un lirism cald, autorul folosind magistral posibilităţile orchestrei, în vocile căreia se îmbină organic, vocea umană. Cele două lieduri ascultate ne-au înfăţişat o imagine valabilă asupra valoroasei creaţii a lui Joseph Marx.

Arta Florescu, artistă emerită a R.P.R. a cîntat liedurile cu multă fineţe şi expresivitate. Dirijorul Edgar Cosma a dat şi de astă dată dovadă de o capacitate remarcabilă, pregătind într-un timp foarte scurt, cu Orchestra Simfonică Radio, acest program care a cuprins numai audiţii prime. Aceasta a constituit atît pentru dirijor cît şi pentru ansamblu un examen greu, pe care l-au trecut cu mult succes.

„Patru capricii pentru orchestră" de Prof. Alfred Uhl au încheiat programul acestui concert festiv. Cele patru părţi ale lucrării, intitulate: „Despre muzicanţi", „Cîntăreţi călători", „Scamatori" şi „Comedianţi" exprimă în imagini vii şi pline de fantezie, viaţa artiştilor ambulanţi. Stilul lui Uhl este personal, orchestraţia sa spirituală şi originală şi Capriciile s-au bucurat de o caldă primire. La sfîrşitul concertului publicul a ovaţionat îndelung pe iluştrii compozitori şi interpreţi austrieci.

Vom aminti arta interpretativă a Prof. Dr. Hans Weber, care a dat un recital de pian cu un program bogat. Distinsul muzician, vicepreşedintele Societăţii Austriace pentru Muzica Contemporană, a cîntat cu aceeaşi vigoare şi virtuozitate Sonata „Les Adieux" de Beethoven, Studiile simfonice de Schumann, Sonata „Dante" şi „Tarantella" de Liszt precum şi încă o serie de piese mici, la cererea publicului („Gavotte" de Gluck-Brahms, „Dansul focului" de De Falla, „Rondo capricioso" de Mendelssohn-Bartholdy şi „Vals în mi minor" de Chopin).

Recitalul de pian cît şi concertul simfonic de muzică austriacă contemporană au constituit unul din evenimentele pline de interes din viaţa noastră muzicală şi totodată un pas însemnat pentru apropierea prin muzică a celor două popoare.

EUGEN MURA

CONCERTELE MUZICIENILOR DIN MAREA BRITANIE

In stagiunea curentă am fost vizitați de muzicienii britanici — Alan Loveday — violină, Leonard Cassini — pian, Bruce Dargavel — canto, — veniți în țara noastră la invitația Institutului Romîn pentru Relațiile Culturale cu Străinătatea. Ei au prezentat, între altele, unele lucrări muzicale din patria lor.

Originar din Noua Zeelandă, Alan Loveday a studiat la Colegiul regal din Londra, cu Albert Sammons. El s-a manifestat cu succes în cadrul cunoscutelor „Concerte de promenadă" de la Londra, apoi ca solist al mai multor concerte simfonice date în Marea Britanie, sub conducerea unor dirijori reputați. Alan Loveday participă de asemenea la unele apreciate concerte de muzică de cameră.

Pianistul Leonard Cassini a studiat la Filadelfia cu pedagogul american Josef Hoffman, grație bursei instituită de însuși acest profesor (Cassini a cucerit bursa între 350 candidați). Pianistul s-a făcut cunoscut ca solist al concertelor radiodifuziunii britanice, cît și cu prilejul mai multor turnee de concert întreprinse în patria sa și în alte țări printre care și Uniunea Sovietică. Leonard Cassini s-a manifestat, de asemenea, ca publicist și conferențiar.

La noi, muzicienii britanici au dat un concert de sonate și au participat ca soliști la un concert simfonic al Filarmonicii de Stat „George Enescu" sub conducerea dirijorului Mircea Basarab.

In cadrul concertului de sonate a interesat îndeosebi Sonata II-a în la minor de John Ireland, prezentată în primă audiție. Lucrarea ne-a arătat unele aspecte ale muzicii engleze de azi.

Ireland, unul dintre compozitorii cei mai în vîrstă din Marea Britanie (născut în 1879), a urmărit și, într-o oarecare măsură, a izbutit să restabilească continuitatea tradiției muzicii engleze sprijinită pe creația populară. In lucrările sale se vădește fără îndoială această influență, după cum pot fi constatate, pe de altă parte, și influențele muzicii lui Schumann, a lui Grieg și Brahms, iar în sonata ascultată înrîurirea lui Franck. Lucrarea are o prospețime și tinerețe ce răzbat cu forță în țesătura ei polifonică. Sonata vădește de asemenea o desăvîrșită unitate de stil, oferind un minunat exemplu de formă tematică bine închegată. Violonistul posedă o tehnică sigură și matură, tonul său e puternic și cald, frazarea plină de strălucire. Cu multă adîncime a tălmăcit Loveday caracterul energic și dramatic al primei părți a sonatei; cu pasiune lirismul din partea următoare, lentă, și cu o deosebită viață finalul ce are — pe alocuri — caracterul de dans popular, din care nu lipsesc și elemente de umor. Leonard Cassini a ținut cu distincție partea respectivă a pianului, care, scrisă deosebit de luminos, creează atmosferă.

Tot în interpretarea lui Alan Loveday am ascultat concertul pentru vioară și orchestră de Edward Elgar. Compozitorul Edward Elgar este o figură remarcabilă a muzicii engleze dintre cele două veacuri, al XIX-lea și al XX-lea. Născut în 1857 el a murit în 1934, lăsînd o operă de seamă care constă în lucrări simfonice, concerte pentru diferite instrumente, muzică de cameră, uverturi, scene corale, muzică de balet etc.

Bruce Dargavel interpretînd rolul lui Germont din „Traviata" de Verdi. In rolul Violetei, soprana Arax Savagian

Concertul dedicat lui Kreisler, pe care l-a executat în primă audiție, este pătruns de o generoasă melodică de un elan romantic, în același timp de un anumit academism. Interpretîndu-l, violonistul a reliefat cu multă noblețe pasajele cantabile și a dat o puternică viață finalului unde vioara solo are o participare de mare virtuozitate.

La același concert simfonic, pianistul Cassini a cîntat concertul pentru pian și orchestră de John Ireland. Cassini stăpînește pianul cu calm și siguranță. Concertul pentru pian de Ireland se distinge prin pregnanța sa ritmică; o lucrare de o remarcabilă logică a con-

Violonistul Alan Loveday pe scena Ateneului R.P.R.

Pianistul Leonard Cassini pe scena Ateneului R.P.R.

structiei nu fără unele influențe, cu deosebire în final, din Debussy și Ravel.

Pianistul a valorificat frumos melodia caldă, expresivă, din partea lentă, apropiată de cîntecul popular englez, pentru ca în partea finală, un allegretto giocoso, să redea cu vigoare și nerv viața ritmică a acestei mișcări în care sînt de recunoscut ca și în Sonata pentru vioară ritmurile jocurilor populare.

Cu acest prilej Orchestra Filarmonicii de Stat „George Enescu" și dirijorul Mircea Basarab au dovedit o dată mai mult frumoase posibilități de realizare artistică. Intr-un timp scurt au pregătit bine un program cu două concerte cu totul necunoscute și care au fost prezentate — alături de soliști — la un nivel artistic înalt.

A fost urmărit cu un deosebit interes bas-baritonul Bruce Dargavel, care a interpretat la Teatrul de Operă și Balet rolul lui Germont din Traviata. Bruce Dargavel a desfășurat o vie activitate pe scena teatrelor lirice din patria sa, unde a deținut cele mai de seamă roluri din repertoriul mondial de operă. Artistul întrunește calități vocale și scenice remarcabile. El dispune de o mare extensiune vocală, cîntînd cu aceeași ușurință în registrul de bas cît și în cel de bariton. Vocea sa armonioasă are un timbru plăcut, cald, de o mare comunicativitate. Cîntărețul dispune de o foarte bună școală a cîntului iar dicțiunea sa este de o perfectă claritate. Ținuta sa în scenă e aceea a unui artist care în fiecare moment păstrează controlul mijloacelor de expresie și al cărui joc se află totdeauna în acord cu sentimentele pe care le exprimă. Bruce Dargavel a dat o interpretare cu totul realistă lui Germont, exprimînd cu multă convingere toată frămîntarea sufletească a personajului.

S-a bucurat de un deosebit succes, de asemenea, recitalul său de la sala Dalles, cînd, acompaniat de pianistul Dagobert Buchholz, artist emerit al R.P.R., a prezentat un program de lieduri și arii de operă, apoi de cîntece populare din Marea Britanie.

Este de subliniat în mod deosebit participarea vie a artistului la cele ce cîntă. In prologul din Paiațe de Leoncavallo, în arii din Faust de Gounod, cît și în cele din Simone Bocanegra și Balul mascat de Verdi (acestea din urmă cîntate în limba italiană), Dargavel a redat cu putere și în chip convingător bogatul lor cuprins de idei și sentimente. Lieduri de Schubert, de Schumann, o arie din opera Scipio de Haendel au fost interpretate de asemenea cu o remarcabilă pătrundere a conținutului lor dramatic, cu o adîncă interiorizare.

Au plăcut mult cîntecele populare din Țara Galilor, un cîntec irlandez de G. Aitkem precum și cîntecele compozitorilor L. Malashkin, K. Moss și B. Huhn, pătrunse de lirism, de savoarea folclorului englez. Cîntece populare în care Dargavel a pus umorul și voioșia sa specifică, apoi cunoscutul cîntec cu caracter progresist *Old-man-river* au încheiat un program care s-a bucurat de un succes binemeritat.

Manifestările la noi ale muzicienilor din Marea Britanie au fost un prilej de apropiere, pe calea artei, între cele două popoare.

J. V. PANDELESCU

CONCERTELE ARTIȘTILOR MAGHIARI

Sărbătorirea a zece ani de la eliberarea Ungariei de sub fascism a prilejuit venirea în mijlocul nostru, alături de alți soli ai culturii maghiare, și a doi muzicieni valoroși, ale căror concerte au fost primite cu căldură de publicul Capitalei și din celelalte orașe pe care le-au vizitat.

Pianistul Sebök Gyorgy e o cunoștință veche. In 1946, am avut prilejul să-l ascultăm interpretînd, sub conducerea lui George Enescu, concertul în re minor de Mozart; marele nostru muzician își exprimase prețuirea pentru talentul tînărului pianist maghiar, a cărui măiestrie se afla în pragul unei dezvoltări promițătoare.

De atunci, Sebök a repurtat frumoase succese internaționale. El a obținut alături de Mîndru Katz premiul al doilea, iar la Festivalul Mondial al Tineretului de la Berlin, premiul „Liszt". Astăzi, Sebök deține un loc de frunte în rîndul tinerei generații de instrumentiști din R. P. Ungară.

Oaspetele a întrunit simpatia tuturor celor care l-au ascultat, prin sinceritatea și naturalețea cu care comunică intențiile compozitorilor interpretați, prin finețea stilului și desăvîrșitul său gust artistic.

Sebök și-a făurit o pianistică plăcută și curgătoare, îndeosebi o tehnică cizelată cu multă grijă. Tonul, deși nu prea amplu, e expresiv și ținuta sa farmecă prin distincție și sobrietate.

Soprana Nemenyi Lili în timpul recitalului de la Dalles

Interpretările pianistului maghiar, chiar dacă nu întotdeauna egale în ce privește calitatea, vădesc o cultură artistică adîncă, o îndelungată gîndire asupra problemelor muzicale pe care le ridică fiecare epocă, fiecare compozitor.

La prima apariție pe estrada Ateneului, Sebök s-a manifestat în cadrul festivalului de muzică maghiară al Filarmonicii de Stat „George Enescu", dirijat de Constantin Silvestri, ca solist al concertului în mi bemol major de Liszt. A impresionat suflul larg, generos, cu care pianistul a dedlamat frazele lisztiene, subliniind îndeosebi latura cantabilă a partiturii. Sebök a dovedit că posedă simțul rubato-ului și al culorilor sonore multiple, realizînd, ca atmosferă, acea atît de vădită apropiere între stilul lui Liszt și cel al marilor poeți romantici ai pianului, din veacul trecut. E pozitiv faptul că el nu privește pasajele tehnice ca lucruri în sine, ci știe să le încadreze asemenea unor ornamente decorative și nelipsite de semnificație, în țesătura muzicală generală. Trebuie spus însă că uneori lirismul nu a fost dublat de acea pasiune aproape demonică, de trepidația eroică, strălucitoare, care e o componentă tot atît de esențială a muzicii lui Liszt, îndeosebi în lucrările sale concertante; de aceea finalul n-a putut avea caracterul de culminație apoteotică pe care i l-a imprimat compozitorul. In schimb, piesele de Bartok și Mendelssohn, acordate ca supliment, l-au arătat pe Sebök ca pe un adevărat maestru al miniaturii, prin delicatețea coloritului, sugestivitatea ritmicii, transparența figurațiilor.

Recitalul dat vineri 15 aprilie în sala Dalles ne-a permis să ne întregim imaginea asupra personalității artistice a lui Sebök.

Interpretarea Ciaconnei în sol major de Haendel, e una din reușitele artistice cele mai depline ale lui Sebök. El știe să construiască edificiul impunător și sever al variațiilor, reușind totuși să păstreze, înăuntrul autenticității stilului, o libertate creatoare, înalt artistică. Variațiile lente îndeosebi au fost redate cu acea interiorizare înțeleaptă care face să reiasă toată bogăția lor extraordinară de substanță poetică, concentrată doar în cîteva măsuri. Finalul Ciaconnei pregătit cu mult simț al gradației a fost de data aceasta convingător și concludent.

Preferința lui Sebök pentru creațiile clasicilor timpurii e ilustrată și de interpretarea Sonatei în do major de

Haydn, care a fost, am spune, un model. Limpezimea lipsită de manierism, echilibrul sonor, plasticitatea modelării temelor, farmecul tineresc și spontan, au reușit să ne dea o imagine luminoasă, întreagă, a uneia din acele multe lucrări care l-au statornicit pe Haydn ca pe unul din părinții muzicii; ascultîndu-l pe Sebök, uitai aproape cît e de greu să cînți bine această muzică atît de „ușoară".

Ceea ce în Haydn a fermecat, nu mai era suficient în Beethoven. Interpretarea sonatei „Patetica", deși cu unele momente frumoase, îndeosebi în Adagio, nu a pătruns în adîncimile dramaturgiei muzicale a titanului. Tensiunea emotivă a fost redusă, trecerile bruște de sentiment insuficient reliefate, bărbăția și amploarea sonoră, în realizare au lăsat de dorit. După pauză, au urmat însă momente de satisfacție artistică, ce ne-au despăgubit. In Debussy, Sebök e foarte sugestiv, dînd viață paginilor „Colțului copiilor", cu o sensibilitate sufletească de poet; nu se pierde în subtilități sonore căutate, ci urmărește tradițiile de eleganță și claritate ale lui „Claude de France". De altfel, însăși alegerea pieselor, ca și bisul „Grădini sub ploaie" arată că preferința pianistului, nu se îndreaptă către acele pagini în care forța plastică a artei lui Debussy e destrămată de căutările sterile ale impresionismului.

Elegant și dezinvolt în Rondoul de Hummel, spiritual în Scarlatti, dovedind o temeinică pătrundere a stilului folcloric al lui Bartok în Dansurile românești, Sebök ne-a făcut în partea a doua a programului să regretăm doar că alegerea „Rapsodiei spaniole" de Liszt nu e atît de potrivită talentului său, mai degrabă gînditor și interiorizat decît expansiv.

După ce a interpretat cu mult succes rolul titular din „Cio-Cio-San" de Puccini pe scena Teatrului de Operă și Balet al R.P.R., soprana Nemenyi Lili, solistă a Operei Maghiare de Stat din Budapesta a dat vineri 8 aprilie în sala Dalles un amplu recital, dedicat aproape în întregime muzicii vocale a patriei sale.

Cîntăreața maghiară are o personalitate artistică interesantă. Chiar pe estrada de concert, ea nu desparte arta vocală de cea dramatică. Printr-o mimică expresivă, ca și printr-un joc din care nu lipsesc niciodată mijloacele mobilității scenice, Nemenyi Lili face din fiecare piesă o mică „scenetă muzicală" de mare forță evocatoare. Indeosebi în redarea cîntecelor populare, acest stil interpretativ dă rezultate fericite și ne dezvăluie mai bogat conținutul lor de viață decît ar face o simplă prezentare a textului muzical.

Relevînd talentul dramatic al cîntăreței, se cuvine elogiat și felul inteligent în care știe să-și dozeze resursele vocale, întotdeauna în strînsă legătură cu expresia cerută de fiecare cîntec, de fiecare frază în parte. Vocea capătă culori variate, iar dinamica ei este de o mare bogăție. Atingînd culmi patetice, Nemenyi Lili știe să fie pe de altă parte de o gingășie și o suavitate lirică fermecătoare. Artista maghiară ne-a făcut cunoscute comorile de artă populară pe care marii muzicieni ai patriei sale le-au scos la iveală în colecțiile lor folclorice. Un mare interes îl prezintă culegerile și prelucrările de cîntece populare maghiare din secolele XVI-XIX datorită lui Molnár și Kern. Sînt melodii simple, țărănești, de o puritate

Pianistul Sebök Gyorgy concertînd la Dalles

și de o adîncime de sentiment rar întîlnită. Dezvăluind adînc elementul revoluționar al cîntecului „Păune, păune" (sec. XVII) sau dîrzenia ostășească în „Cîntecul soldățesc" (sec. XX), cîntăreața a dovedit mult umor, atunci cînd a jucat o scenă comică între mama „rezonabilă" și fiica ei, căreia îi propune nu știu cîți flăcăi înstăriți; argumentele nu sînt însă destul de convingătoare pentru inima fetei, a cărei preferință se îndreaptă către „studentul sărac" (cîntecul „Fetițo, fetițo" — sec. XVIII).

Bogăția sufletească a poporului maghiar, exprimată în vechile cîntece unde melancolia și dorul sînt vecine cu patetismul cel mai puternic, a reieșit din interpretarea pe care Nemenyi Lili a dat-o atît cîntecelor de Bartok, cît și celor din culegerile folclorice ale lui Kodály și Szabolcsi. Am apreciat de asemenea verva armonică a cîntăreței în cîntecul „Minet" (pe versuri de Szirmai) care satirizează pe prețioasele împopoțonate din saloane. Și dacă în „Cîntecul de leagăn" de Musorgski, imitarea naturalistă a „căscatului" celui ce e gata să adoarmă, ne-a făcut să regretăm că uneori artista nu păstrează echilibrul just între mijloacele pe care le folosește, în schimb expresivitatea sfîșietoare atinsă în romanța „Sfîrșit de septembrie" de Husko Jerö (pe versuri de Petöffi) sau dinamismul popular din „Cîntecul tinerelor femei" de Tibor György (pe versuri de Hilla) ne-a arătat încă o dată cele mai bune laturi ale talentului său.

Termenul de „acompaniament" e cu totul insuficient pentru a desemna contribuția pe care Dagobert Buchholz, partenerul la pian al cîntăreței maghiare, l-a adus la reușita acestui recital interesant și captivant de la prima pînă la ultima notă.

ALFRED HOFFMAN

CONCERTELE DIRIJATE DE CLAUDIO SANTORO

In cadrul schimbului cultural tot mai activ dintre țara noastră și străinătate, Claudio Santoro a înfățișat publicului românesc cîteva lucrări simfonice de muzică braziliană, o muzică specifică, marcată de o puternică originalitate, dar în același timp sănătoasă, echilibrată, sinceră.

Programul lui Claudio Santoro a avut o logică interioară care s-a dezvăluit atunci cînd am ascultat concertul. Prima piesă din program, care a precedat simfonia în sol minor de Mozart, a fost „Bachianas Brazileiras" de Heitor Villa-Lobos. Deși aparținînd unui compozitor contemporan, lucrarea este înrudită stilistic cu muzica preclasică. Astfel, concertul s-a desfășurat în sensul unei progresiuni firești, în care simfonia mozartiană și-a găsit un loc justificat. Pe de altă parte, alăturarea ei de piesele braziliene a dovedit în chip concret că, la depărtare de cîteva veacuri, adevărata muzică se întemeiază pe o aceeași plinătate de conținut omenesc, pe o aceeași cumpănire a formei.

Simfonia nr. 40 în sol minor de Mozart este o piatră de încercare pentru orice dirijor. Pe cît de nemijlocit se comunică zguduitoarea ei forță emoțională și impresia desăvîrșirii ei arhitectonice, pe atît de gingașe sînt problemele pe care ea le pune interpretului. Patetismul ei trebuie lăsat să vorbească, dar trebuie păstrat în același timp în granițele stilului mozartian. Echilibrul acesta „pe muchie de cuțit" este greu de obținut. Claudio Santoro ne-a oferit o interpretare care a căutat înainte de toate să evite orice excese, orice denaturări ale limbajului mozartian: în „tempii" pe care i-a luat,

în frazare, în dozajul sonorităților, execuția simfoniei a fost riguros clasică, lipsită de licențe. Liniile mari ale lucrării s-au conturat astfel în toată admirabila lor limpezime. In andante, mai cu seamă, dirijorul a obținut cu mijloacele sale sobre o atmosferă de nostalgie calmă, în nobilă meditație. In schimb în partea întîia și în final, preocuparea de a menține linia clasică a interpretării a sacrificat întrucîtva suplețea și diversitatea expresiei. Dacă temele dinamice au avut vervă și brio, frazarea cantilenelor ar fi putut fi realizată cu simțire mai caldă, fără ca aceasta să implice vreo concesie făcută unui sentimentalism facil. Astfel și dramatismul simfoniei, bazat pe contraste nu numai de intensitate ci și de expresie, ar fi ieșit mai puternic în lumină. Credem că a fost aici și o lipsă a orchestrei, de la care s-a așteptat o participare mai activă, un răspuns mai prompt la gestica reținută și măsurată a dirijorului. „Clasicismul" în execuție nu înseamnă indiferență și mobilizarea resurselor muzicale și afective ale orchestranților nu trebuie obținută neapărat cu o cheltuială excesivă de gesturi și mimică din partea șefului de orchestră.

In ce privește pe dirijor, această strictă economie a mijloacelor de expresie nu denotă o lipsă de temperament, ci dimpotrivă, o tendință de a-l ține în frîu, lucru care s-a dovedit în interpretarea celorlalte piese din program.

In cele două fragmente din suita „Bachianas Brazileiras" de compozitorul Heittor Villa-Lobos, unul dintre întemeietorii școlii muzicale braziliene contemporane, Claudio Santoro a izbutit să redea cu multă finețe întrepătrunderea atît de originală dintre elementele stilului preclasic și cele provenite din melosul brazilian. Mai mult decît de Bach (căruia autorul i-a adus aici un omagiu), lucrarea ne-a amintit de vechii compozitori spanioli: Vittoria, Morales — prin amestecul de pasiune stăpînită și de rigoare a formei. Dirijorul a subliniat tocmai latura de îmbinare organică a acestor componente atît de diferite: astfel în partea a doua a suitei (aria) el a accentuat toate elementele care leagă episodul de mijloc — un dans înfocat — de melodia lentă, răsfirată și tînguitoare cu care începe și se încheie piesa. Desfășurarea ei n-a apărut ca o juxtapunere arbitrară, ci ca un drum logic, cuprins înăuntrul unei evidente unități. La acest rezultat, Claudio Santoro a ajuns printr-o gradare judicioasă a mijloacelor sonore, printr-o trecere dibace, nesimțită, între diferiții tempi, prin reliefarea acelor voci din orchestră care scoteau în evidență unitatea întregului.

Cele două dansuri simfonice de Camargo Guarnieri au prilejuit dirijorului o manifestare mai amplă a temperamentului său. Excelent cunoscător al folclorului patriei sale, compozitorul Camargo Guarnieri a înfățișat în aceste dansuri două din aspectele-i cele mai caracteristice. „Dansul negru" este bazat pe o melodie inspirată din cîntecele indienilor — ale acelei populații străvechi din ținuturile Braziliei, atît de aprig împilată de coloniștii portughezi. Melopeea legănată și tristă a acestui dans a fost redată cu toată intensitatea ei de sentiment. Impresionant a fost realizată creșterea sonorității, pornind de la atmosfera învăluitoare, cețoasă, a începutului, pînă la o izbucnire pătimașă a întregii orchestre, pentru a reveni apoi la liniștea de la început. Un puternic contrast față de această ambianță nocturnă și misterioasă a adus „Dansul brazilian", plin de lumină, de mișcare și de colorit, cu intonațiile și ritmul specific de „samba" (dans popular sud-american). Fără a neglija paleta orchestrală deosebit de bogată și pitorească a acestui dans, Claudio Santoro a urmărit și aci, în primul rînd linia melodică pregnantă și accesibilă, căldura și „omenescul" expresiei: de aci succesul acestei piese, care a fost bisată.

Concertul s-a încheiat cu simfonia a patra cu cor de Claudio Santoro, închinată păcii. Este demn de relevat cum aceleași trăsături ce caracterizează personalitatea de dirijor a lui Santoro, se regăsesc și în compoziția sa. Bogatul material muzical al lucrării, inspirat, convingător, străbătut cînd de accente imperioase, cînd de un lirism pasionat, este cuprins în forme care, fără să aibă organizarea specifică simfoniei, sînt clare, concise, net conturate. Veșmîntul armonic și orchestral, ingenios și colorat, nu covîrșește niciodată fondul de idei și sentimente și nici desfășurarea curgătoare a melodiilor. Orchestra a fost la rîndul ei antrenată de acest limbaj muzical atît de deosebit de al nostru și în același timp atît de aproape de năzuințele și nădejdile comune ale tuturor popoarelor iubitoare de pace. Partea întîia a fost executată cu un elan impetuos, alternat în chip dramatic cu momente de depresiune. In partea a doua (lento) a predominat atmosfera poetică, liniștită, pastorală. Tema principală s-a desfășurat larg cu monotonia majestuoasă a marilor fluvii ce străbat întinderile Braziliei. In final Claudio Santoro a zugrăvit în chip plastic tabloul unei serbări populare pe străzile capitalei braziliene Rio de Janeiro. Autorul a îmbinat — cu măiestria pe care a slujit-o din plin și interpretarea — pitorescul priveliștii cu suflul eroic al cîntecului pentru pace, intonat de glasul mulțimilor. Și aici s-a vădit arta cu care Santoro știe să facă tranziția de la un episod la altul, să lege organic împreună momente diferite și să le înscrie în aceeași linie cuprinzătoare. Vivacitatea și verva părților orchestrale, înfățișînd aspectele variate și multicolore ale mulțimii, s-au împletit în chip firesc cu liniștea, certitudinea, respirația largă a corului care intonează imnul păcii. Cu o măreție caldă și lipsită de ostentație s-a încheiat această apoteoză a păcii, în care Claudio Santoro a dat glas aspirațiilor poporului său. Tot atît de limpede ca și cuvintele imnului pentru pace. a vorbit însăși muzica braziliană a cărei solie ne-a adus-o Santoro.

M. R.

TINERE TALENTE CLUJENE PE SCENELE DE CONCERT DIN CAPITALĂ

Intre 11 și 14 aprilie a. c. talentații studenți ai Conservatorului „Gh. Dima" din Cluj au avut prilejul să facă dovada artei lor în fața publicului bucureștean.

In anii puterii populare s-au înființat în cadrul acestui conservator două secții: una cu limba de predare română și alta cu limba de predare maghiară. Aceste două secții lucrează cu forțe unite pentru victoria cauzei artei realist-socialiste, a artei legate de popor. Cele patru concerte date de studenții clujeni la București au dovedit din plin că sub îndrumarea profesorilor lor ei au atins un nivel artistic remarcabil, răspunzînd astfel în chipul cel mai potrivit grijii și prețuirii de care se bucură din partea Partidului și Guvernului.

Studenții au dat două concerte simfonice. Cîteva cuvinte despre nivelul orchestrei: majoritatea membrilor acestui ansamblu este alcătuită din Orchestra Tineretului, laureată a Premiului II la cel de al IV-lea Festival Mondial al Tineretului și Studenților din București. De atunci, orchestra lucrează neîncetat, cu seriozitate și dă numeroase concerte la Cluj și în alte orașe ale țării. In afara lucrărilor clasice, orchestra acordă o mare atenție lucrărilor înaintașilor muzicii românești. Un fapt deosebit de merituos îl constituie prezentarea la Cluj a oratoriului „Cîntarea Pădurilor" de D. Șostakovici. Această lucrare, care cere o temeinică pregătire tehnică, orchestrală și corală, a fost prezentată la un frumos nivel artistic.

Rezultatele valoroase obținute de orchestră se datoresc, în primul rînd, muncii de îndrumare, de superioară calitate artistică, a eminentului dirijor Antonin Ciolan, artist emerit al R.P.R.

Disciplină și entuziasm — acestea sînt principalele caracteristici ale orchestrei. Cea mai valoroasă parte componentă a ei o constituie grupul coardelor, care se remarcă printr-o unitate perfectă. Ritmica orchestrei e mulțumitoare. Pot fi aduse însă unele obiecțiuni cu privire la echilibrul sonorității alămurilor și a lemne-

lor (cu toate că unii soliști se remarcă prin tonul lor plăcut).

Dirijorii care au apărut la concertele orchestrei sînt toți studenți ai maestrului Ciolan.

Andrei Lukacsy — student al anului IV — s-a prezentat cu uvertura „Oberon" de Weber și cu uvertura „Egmont" de Beethoven. Tînărul dirijor a vădit muzicalitate și resurse artistice; gesturile lui însă ne mai amintesc că avem de-a face cu un începător. Interpretarea dată uverturilor de Weber și Beethoven dovedește o justă înțelegere a stilului. In „Egmont" a lipsit însă adesea temperamentul și vigoarea proprie operei executate; în schimb a fost atrăgătoare și interesantă prezentarea uverturii „Oberon" (îndeosebi introducerea).

Erich Bergel, student al anului V, dirijînd Simfonia V-a de Beethoven, a demonstrat surprinzătoare resurse de dirijor: înțelegerea esenței muzicii interpretate, un deosebit simț ritmic și o bună concepție a formei. Bergel a reușit să dezvăluie conținutul muzicii beethoveniene: lupta dramatică a omului pentru progres. Sînt de remarcat executarea adecvată a părții a doua, dinamismul celei de a treia și îndeosebi renumitul crescendo care leagă partea a treia cu partea patra (crescendo, a cărui realizare e o sarcină deopotrivă de complicată pentru dirijor și pentru orchestră). Ar fi de dorit ca în viitor, tînărul dirijor să renunțe la anumite mișcări exagerate, care par a-i fi într-o anumită măsură caracteristice în momentul de față. Erich Bergel a acompaniat cu finețe și sensibilitate concertul în mi minor pentru pian și orchestră de Chopin.

S-a prezentat ca un muzician deosebit de talentat și cult, studentul anului V, Lorant Szalman. După acompaniamentul renumitului concert de vioară al lui Ceaikovski, la 13 aprilie, am avut prilejul să-l ascultăm dirijînd Simfonia V-a de Dvorak. Putem afirma că lucrarea a fost tălmăcită într-un stil întru totul corespunzător. Szalman a reușit să se facă ascultat de orchestră, reliefînd cu succes conținutul lucrării. O laudă deosebită merită atît orchestra, cît și dirijorul, pentru reușita realizare a scherzo-ului, plin de dificultăți ritmice. Ultima parte s-a caracterizat printr-un dinamism foarte viu (îndeosebi la „bis"). Cu siguranță că Szalman cu timpul își va îmbogăți și șlefui gestica dirijorală.

Pe Ștefan Ruha publicul bucureștean îl cunoștea încă din 1953 cînd a participat la concursul național al tinerilor soliști obținînd titlul de laureat. Cu prilejul concertelor studenților clujeni, Ruha a dovedit din nou că este un violonist de talent, cu o serioasă pregătire tehnică. Interpretarea concertului de vioară al lui Ceaikovski a dovedit dezvoltarea sa violonistică în intervalul de timp scurs de la Concursul Național. El se remarcă atît prin tehnica sigură a mîinii stîngi cît și printr-o tehnică bună de arcuș. In schimb e puțin convingătoare construcția lui formală, fapt care rezultă din pătrunderea insuficientă în conținutul lucrării. Sonata pentru vioară și pian de Mozart — în ciuda corectitudinii tehnice — n-a fost convingătoare. A lipsit specificul de execuție mozartian, n-a fost dezvăluită întreaga bogăție a ideilor cuprinse în muzica marelui compozitor.

Studenta din anul V, Ana Maria Bunzl, interpretînd partea de pian a sonatei în chip îngrijit dar puțin greoi, a fost totuși mai aproape de conținutul mozartian.

La acest concert am ascultat un alt violonist de talent, Ștefan Lori. El a prezentat „Poemul concertant" pentru vioară și orchestră de tînărul compozitor clujean Erwin Junger. Această lucrare, care poartă încă pecetea anumitor stîngăcii profesionale, este totuși ascultată cu interes. Ștefan Lori și-a dovedit talentul de violonist în executarea acestei lucrări, dînd dovada complexelor sale capacități artistice cu deosebire în sonata de vioară a lui Prokofiev.

In concertul din 13 aprilie a.c. s-a manifestat ca solist și I. Ciuraru, în concertul în mi minor de Chopin. Ciuraru are certe calități în ceea ce privește însușirea unei tehnice care, în viitor, o să-i ajute în dezvoltarea sa pianistică. El n-a reușit însă să rezolve problemele ridicate de această lucrare, care pretinde o deosebită fantezie, un dezvoltat simț al formei și îndeosebi multă căldură romantică. Ritmica lui lasă încă mult de dorit. Rubato-ul chopinian este într-adevăr specific, dar nu înseamnă domnia arbitrarului în frazare, măsură, ritm.

Deosebit de interesante au fost cele două concerte de muzică de cameră.

Formația compusă din Josefina Szabo (anul IV) vioară, Vasile Hintos (anul III) violă, Petre Baciu (anul I) violoncel, Iosif Birtalan (anul III) contrabas și Grigore Biro (anul IV) clarinet, Simon Gabriel (anul II) fagot și Ion Olteanu (anul I) corn, a interpretat fragmente din Septetul lui Beethoven. Sonoritatea ansamblului nu este întotdeauna omogenă și clară, dar la fiecare dintre interpreți se face simțit entuziasmul tineresc, dragostea pentru muzica interpretată.

Sonata II-a pentru flaut și pian de J. S. Bach a fost cîntată de Alexandru Poduțiu, student al anului II, cu un ton frumos, într-un stil adecvat. Partea de acompaniament la pian a fost susținută în concertele de muzică de cameră de Ferdinand Weiss, care a vădit o deosebită sensibilitate pentru muzica de cameră, lucru ce a putut fi apreciat de altfel și cu alte prilejuri.

La primul concert, Cornel Fînîțeanu (anul IV) a executat un lied de Schumann, un cîntec al lui Gh. Dima, precum și o arie de Massenet. El dispune de un material vocal de frumoase posibilități, dar ar fi de dorit să studieze mai adîncit particularitățile stilului de interpretare a muzicii de cameră. In aria de Massenet a reieșit în mod evident că trebuie să lucreze sîrguincios pentru perfecționarea registrelor vocale superioare.

La concertul al doilea a apărut o cîntăreață clujeană — Niculina Mirea — studentă în anul III. Ea dispune de un material vocal de cea mai bună calitate, dar mai are încă mult de studiat în ceea ce privește emisiunea precum și caracterul și stilul lucrărilor interpretate. S-a remarcat totodată că îi lipsește încă experiența scenică. Cîntecul de leagăn de compozitorul clujean Tudor Jarda a fost interpretat cu siguranță.

Petre Baciu — violoncel și Emil Simon — pian, studenți în anul I, au executat „Poemul" și „Serenada" de Rakov. Atît tonul lui Baciu cît și tușeul lui Simon nu au încă destulă expresivitate și poezie, dar la amîndoi interpreții s-a simțit o serioasă preocupare față de bucățile executate (îndeosebi la serenadă).

Gabriel Amiraș, student în anul I, a interpretat poloneza în mi bemol minor de Chopin. Cu un tușeu frumos, cu un destul de dezvoltat simț dramatic, Amiraș a reușit să redea o tălmăcire convingătoare a acestei creații chopiniene.

„Passacaglia" pentru pian de Sigismund Toduța, poate fi considerată una dintre lucrările de seamă ale literaturii de pian romînești. Fantezia bogată, limbajul armonic variat și colorat, stilul contrapunctic personal, caracteristice lucrării, ne dovedesc, o dată mai mult, remarcabilele calități ale acestui compozitor adînc și de mare cultură. Amiraș a înțeles frumusețea „Passacagliei" și a transmis cu fidelitate conținutul ei.

O impresie bună a lăsat cvartetul format din Ștefan Lori, Cassiu Barbu, Vasile Zoicaș și Robert Sladek. Am ascultat Cvartetul în fa major de Dvorak într-o interpretare foarte muzicală. Bine închegat și echilibrat s-a prezentat și trio-ul format din Ștefan Lori, Vasile Zoicaș și Robert Sladek. Cu această ocazie am făcut cunoștință cu o lucrare mai veche a tînărului compozitor clujean Cornel Țăranu, student al anului IV. In lucrare se simte clar legătura cu muzica populară. Ea este caracterizată printr-o pronunțată tendință lirică. O altă trăsătură pozitivă o constituie stăpînirea deplină a formei. Instrumentiștii au dovedit o deosebită grijă față de creațiile interpretate căutînd să le aprofundeze și au reușit să le cînte pe dinafară.

Ultima și în același timp cea mai valoroasă realizare din programul concertului de muzică de cameră, a constituit-o interpretarea Sonatei I-a pentru vioară și pian a marelui compozitor sovietic Prokofiev. In execuția lui Ștefan Lori și Ferdinand Weiss, această creație adîncă, cunoscută în toată lumea, a fost auzită pentru prima oară la București. Ea poate fi pe drept cuvînt considerată una din cele mai valoroase lucrări de cameră ale secolului XX.

Interpreţii Ştefan Lori şi Ferdinand Weiss au redat cu o fină înţelegere conţinutul dramatic, uneori chiar tragic, al lucrării. Autorul, punînd în slujba acestui conţinut dramaturgia muzicală, părăseşte schema obişnuită de ciclu de sonată. Vrînd să pună în centrul lucrării partea III-a, adică partea lentă, lirică, ajunge la o construcţie foarte originală.

Partea I-a constituind preludiul şi postpreludiul sonatei (elemente din partea I-a apar în coda părţii a IV-a), iar partea II-a scherzo şi partea a IV-a, finalul, sînt şi ele înrudite prin caracterul lor (de altfel în partea IV-a apare şi tema principală a părţii a V-a). Partea III-a apare ca rezultatul unei creşteri dramatice, iar reapariţia temelor precedente în partea a IV-a şi coda este dictată de necesităţile dramaturgiei muzicale specifice acestei lucrări. Analiza amănunţită a sonatei nu e desigur sarcina articolului de faţă

Ştefan Lori ni s-a prezentat aci cu toate laturile sale pozitive ca solist. Tonul frumos, muzicalitatea lui naturală, posibilităţile sale tehnice, ne lasă să sperăm că va dobîndi şi în viitor frumoase succese. Ferdinand Weiss s-a prezentat şi de data aceasta ca un muzician de clasă. Profunzimea, muzicalitatea şi simţul dramaticului, cu unele accente de tragism, sînt caracteristice interpretării lui.

In prezentarea sonatei s-au mai simţit unele inegalităţi, dar putem să vorbim numai cu cuvinte de laudă despre aceşti doi tineri care au putut să redea cu succes o lucrare atît de grea, o lucrare pe care nu au abordat-o nici unul din soliştii noştri reputaţi.

După concertele date în Capitală, aşteptăm noi manifestări tot mai frumoase ale Conservatorului „Gh. Dima" din Cluj.

TIBERIU OLAH

NOTE DIN VIAŢA MUZICALĂ A TIMIŞOAREI

Cu uşurinţă se poate urmări viaţa muzicală a oraşului Timişoara de la mijlocul veacului al XVIII-lea încoace. Un organist şi critic muzical — Desideriu Braun, a adunat o seamă de date ce i s-au părut interesante şi le-a publicat în limba maghiară, într-o carte intitulată „Rapsodie Bănăţeană". Cartea constituie pentru începuturile de cercetare a istoriei muzicale a oraşului, desigur un ghid, dar faptele trebuiesc văzute prin prisma valorii lor actuale, legate de lupta pentru progresul cultural, de ceea ce formează în Banat o tradiţie de cultură clasică.

Activitatea muzicală în Timişoara a început în virtutea unor iniţiative particulare, care dovedesc preocupări în legătură cu transplantarea manifestărilor apusene în condiţiile vieţii culturale locale. Reprezentarea operei „Flautul fermecat" de Mozart, cinci ani după moartea marelui compozitor (1796) ; întemeierea unui „Musikverein" (1845) ; turneele artiştilor mari cum este vizita lui Franz Liszt (1846) sau a lui Johannes Brahms (1879) ; înfiriparea unei şcoli de muzică (1872) pe care se va sprijini înfiinţarea Conservatorului Municipal (1900) condus mai tîrziu de Maximilian Costin şi Sabin Drăgoi ; stagiuni permanente de operă (de la 1831) cu un repertoriu italian, francez şi german al vremii ; studiul marilor creaţii vocal-simfonice din literatura muzicală ca „Requiemul" de Mozart, „Requiemul" de Verdi, „Cele şapte cuvinte" de Haydn ; concerte simfonice din ce în ce mai frecvente culminînd în activitatea de peste 20 de ani a Societăţii „Amicii Muzicii" ; înjghebări de muzică de cameră — cvartetele de coarde Toma şi Cuteanu, formaţiile cu pian Leo Freund, etc. iată aspecte ale mişcării muzicale din acest oraş.

Regimul de democraţie populară a dat un impuls cu totul nou, necunoscut în trecut, acestei vieţi muzicale, prin organizarea învăţămîntului muzical de Stat (Şcoala medie de muzică) ; prin înfiinţarea Operei (1946) şi a Filarmonicii de Stat (1947) ; prin constituirea filialei Uniunii Compozitorilor din R.P.R. (1950). Nu trebuie pierdută din vedere nici larga mişcare de amatori, de coruri şi formaţii orchestrale, ce se coordonează cu activitatea celor cîteva sute de coruri şi fanfare din regiunea noastră, şi care fac ca Timişoara să stea printre oraşele fruntaşe în revoluţia culturală a ţării din ultimii zece ani.

Această viaţă muzicală pune o serie de probleme ce se cer discutate, dezbătute public. Lipsa unei cronici principiale susţinute de presa locală şi cea din Capitală a determinat ca ele să nu găsească întotdeauna ecou în conştiinţa maselor, să nu avem un spirit critic în permanenţă atent la dezvoltarea şi la dificultăţile inerente ei. Este după părerea noastră una din cauzele, pentru care de pildă Opera de Stat, în urma unor ani de evident succes, alunecă pe linia celei mai mici rezistenţe şi renunţă să urmărească o desăvîrşire în interpretarea operei clasice, cultivînd cu precădere opereta ; pentru care probleme de importanţă reală, ca aceea de organizare a activităţii de muzică de cameră, sînt încă în căutarea unei soluţii.

Indreptarea acestor lipsuri necesită acordarea unei atenţii sporite din partea presei de specialitate, din partea forurilor de îndrumare artistică precum şi sprijinul direct şi permanent al Sfatului Popular local.

L. R.

Anul acesta Filarmonica de Stat „Banatul" din Timişoara îşi desfăşoară activitatea de concert în sala cinematografului „Maxim Gorki", amenajată special în acest scop, prin construirea unei estrade de concert. In general sala este potrivită prezentării concertelor avînd o acustică bună.

Prin străduinţa organelor locale de Stat, mergînd pe linia trasată de Partid de a populariza muzica în rîndurile tot mai largi ale oamenilor muncii, publicul timişorean poate participa acum în număr şi mai mare la concertele simfonice, pentru a audia cele mai bune lucrări ale repertoriului muzical. Ar fi de dorit însă, ca şi conducerea Filarmonicii să arate o mai mare solicitudine faţă de public şi concertele să nu înceapă cu întîrziere.

Concertul din 30 ianuarie a. c. a cuprins : Suita I-a de E. Cuteanu, Simfonia V-a de L. van Beethoven, Concertul pentru vioară şi orchestră de Haciaturian (solist Ion Voicu, artist emerit al R.P.R. şi laureat al Premiului de Stat) iar ca încheiere Marşul şi intrarea oaspeţilor din actul al II-lea al operei „Tannhäuser" de R. Wagner (cu concursul corului Filarmonicii, instructorul corului fiind N. Hoinic), conducerea muzicală a concertului avînd-o Mircea Popa, dirijor permanent al Filarmonicii „Banatul".

Suita I-a de E. Cuteanu cuprinde melodii populare bănăţene (în special din Valea Almajului), prelucrate şi orchestrate cu păstrarea aidoma a fondului lor melodic. In afară de ultima parte, în formă de rondo, celelalte părţi n-au căpătat o dezvoltare simfonică mai bogată avînd astfel mai mult caracterul unor miniaturi muzicale. Se desprind în special „Doina" şi dansul „De doi", prin prospeţimea coloritului orchestral şi larga accesibilitate a materialului melodic folosit. Scrisă în anul 1934, lucrarea reprezintă de altfel o fază depăşită în creaţia lui E. Cuteanu, care în suitele a II-a şi a III-a a trecut la o dezvoltare mai amplă a materialului tematic, de astă dată, în parte, de inspiraţie proprie.

Execuţia Simfoniei a V-a de Beethoven a fost inegală. In partea I-a n-au fost scoase în evidenţă toate fazele dramatice ale acestei lupte înverşunate. Dirijorul Mircea Popa a imprimat de la început un tempo prea rapid acestei mişcări, ceea ce a dăunat execuţiei, micşorînd posibilităţile de aprofundare. Aceeaşi lipsă a avut şi partea II-a, unde dirijorul n-a insistat suficient în redarea diferitelor stări sufleteşti oglindite prin variaţiunile temei. S-a remarcat îndeosebi interpretarea ultimelor două părţi. In special trecerea spre tema victorioasă a finalului, încordarea înainte de izbucnirea triumfală a fanfarei au fost redate în mod convingător.

În concertul pentru vioară și orchestră de Haciaturian, violonistul Ion Voicu a dat încă o dată dovada valoroaselor sale însușiri interpretative. La viguroasa sa execuție tehnică s-a adăugat o adîncire a concepției și interpretării, fapt vădit cu deosebire în partea lentă a lucrării.

Concertul s-a încheiat cu Marșul și intrarea oaspeților din opera „Tannhäuser" de R. Wagner, cu concursul corului Filarmonicii, formație muzicală voluntară care își dă contribuția pentru propășirea artei muzicale. Execuția a marcat un vădit progres față de aceea din stagiunea trecută.

Următorul concert, din 6 februarie 1955, sub conducerea lui Antonin Ciolan, artist emerit al R.P.R., a fost alcătuit din: Preludiul și moartea Isoldei din opera „Tristan și Isolda" de R. Wagner, Suita I-a de dansuri de Iuliu Mureșanu, Concert pentru flaut și orchestră de Jacques Ibert (solist Dumitru Pop, profesor la Conservatorul din Cluj) și Simfonia a III-a „Eroica" de Beethoven. Cu remarcabila sa experiență de muzician și dirijor, Antonin Ciolan a oferit un concert reușit redînd în mod convingător conținutul emoțional și de idei al operelor executate.

In Preludiul și moartea Isoldei, de R. Wagner, a fost sugestiv redată întreaga gamă de sentimente proprii acestei muzici. Sîntem însă de părere că în interpretarea părții culminante din final (acolo unde registrul înalt al coardelor intonează, într-un crescendo susținut, motivul iubirii pasionale), creșterii dinamice nu trebuie să-i corespundă o accelerare a tempo-ului, ci dimpotrivă o lărgire treptată, pentru a se ajunge apoi la deznodămîntul tragic, moartea Isoldei. De asemenea a fost supărătoare folosirea pianului în locul harpei, deoarece ea are în această parte o importanță coloristică de mare valoare emotivă.

Suita a III-a de Iuliu Mureșanu, compozitor din Cluj, se bazează pe prelucrarea simfonică a unor dansuri populare. Cea mai reușită ni s-a părut ultima parte a suitei. In celelalte mișcări muzica se dezvoltă pe un suport armonic destul de uniform și într-o orchestrație palidă.

In continuare, flautistul Dumitru Pop a executat cu sensibilitate și mult simț artistic Concertul pentru flaut și orchestră de compozitorul francez contemporan Jacques Ibert. Din cele trei părți ale lucrării, prima parte încearcă o combinare a formei concertelor instrumentale preclasice (de exemplu Telemann) cu instrumentația impresionistă. Partea a doua, andantele, — cu pasajele sale figurative de flaut, — apare ca o imitație a poemului simfonic „L'après-midi d'un faune" de Cl. Debussy. In fine, ultima parte, în formă de rondo, are la bază două teme de dans, contrastante, instrumentate în mod destul de reușit (acompaniamentul este scris pentru orchestră mică).

Ca încheiere am avut o bună redare a Simfoniei a III-a „Eroica" de Beethoven. Subliniem în special execuția părții a doua — marșul funebru — unde s-a evitat orice tărăgănare a mișcării, dirijorul păstrînd tot timpul ritmul dureros al cortegiului, precum și al finalului, cu varietatea multilaterală a transformărilor tematice.

Concertul din 13 februarie, dirijat de Radu Botez dirijor la Opera de Stat din Timișoara, a fost alcătuit din: Dansurile bihorene de C. Silvestri, Concertul nr. 2 în fa minor pentru pian și orchestră de Chopin (solist Mîndru Katz, artist emerit al R.P.R. și laureat al Premiului de Stat) și Simfonia a V-a „Din lumea nouă" de Dvorak.

Dansurile bihorene ale lui C. Silvestri, scrise în anul 1929, sînt o serie de cinci melodii din Bihor, extrase din colecția Bela Bartók. Prezentarea temelor ca și învești mîntarea lor armonică și orchestrală reprezintă de altfel o apropiere de procedeele întîlnite în lucrările marelui compozitor maghiar.

Pianistul Mîndru Katz ne-a desfătat din nou cu arta sa plină de vigoare și sensibilitate. Concertul în fa minor de Chopin a fost executat într-un mod strălucit, dovedind nu numai o înaltă tehnică pianistică, ci și o adîncă pătrundere a stilului chopinian.

In partea a doua a programului a figurat Simfonia a V-a „Din lumea nouă" de Dvorak. Au fost bine redate atît avîntul părții întîia, atmosfera melancolică a largo-ului cît și ritmul viu al scherzo-ului; în schimb finalul a fost lipsit de vigoarea necesară.

Este de dorit ca dirijorii Operei să fie atrași mai des la conducerea concertelor simfonice, ca să nu se ajungă la o restrîngere unilaterală a activității lor: pe de altă parte, — avînd contribuția mai multor dirijori locali, — s-ar putea înfăptui o mai mare varietate a repertoriului orchestrei. Or, dirijorul Radu Botez, — animatorul și îndrumătorul unor reprezentații de operă reușite, — a fost programat cu Simfonia a V-a de Dvorak, care în stagiunea trecută, 1953/1954, a fost executată nu mai puțin decît de trei ori, fiind prezentă și în programul turneului orchestrei din luna octombrie 1954.

N. NEGREA

Recenzii

„Sovetskaia Muzîka" nr. 3/1955

In luna februarie a avut loc la Moscova o adunare generală a compozitorilor și muzicologilor din Moscova la care Tihon Hrennikov, secretar general al Uniunii Compozitorilor din U.R.S.S., a prezentat un raport despre munca depusă de compozitorii din Moscova. Revista „Sovetskaia Muzîca" nr. 3/1955 se deschide cu un articol bazat pe acest raport. După ce arată marile sarcini ce stau în fața creatorilor de artă sovietici, Hrennikov trece la analiza situației în domeniul creației compozitorilor din Moscova. Articolul este foarte critic, exigențele cărora urmează să le răspundă muzica sovietică fiind foarte înalte. Rînd pe rînd Hrennikov pune problemele creației de muzică cu program, de oratorii, simfonii, opere și operete, balete, cîntece de muzică ușoară și muzică de dans, arătînd căile îmbunătățirii continue a calității muzicii compozitorilor din Moscova. Tihon Hrennikov trece apoi la analizarea muncii Uniunii Compozitorilor, a Secretariatului ei și a diferitelor comisii, subliniind rolul lor important în îndrumarea activității compozitorilor și muzicologilor din Moscova.

In paginile următoare ale revistei Marian Koval prezintă cititorilor noua operă tadjică „Bahtior și Nisso" de S. Balasanian, iar M. Druskin face o analiză a stilului simfonic al lui L. Hodja-Einatov, un talentat compozitor care a încetat din viață de curînd. Studiul, bogat ilustrat cu exemple muzicale, urmărește din aproape în aproape principalele creații ale lui Hodja-Einatov și înfățișează trăsăturile stilistice caracteristice muzicii sale.

La rubrica „Creația tineretului", Iurii Levitin îl prezintă pe tînărul compozitor din Moscova Boris Ceaikovski (n. 1925) și mai multe lucrări ale sale: „Fantezia pe teme ruse", „Rapsodia slavă", „Simfonietta", „Pentru libertatea poporului", oratoriul lui E. Tamberg, este prezentat de V. Vinogradov. Subiectul oratoriului este inspirat din viața comunistului eston V. Kinghisepp, care și-a jertfit viața în lupta revoluționară. Autorul a căutat să redea în muzică luptele ascuțite de clasă din anii premergători revoluției, imaginea poporului exploatat. Cele cinci părți ale oratoriului sînt analizate succint în articol, precum și lipsurile lucrării.

La rubrica „Problemele moștenirii" se publică începutul studiului „Simfonia a IX-a de Beethoven" de Romain Rolland și articolul „Despre moștenirea muzicală letonă" de I. Vitolin, iar la rubrica „Creația populară" apare studiul „O culegere de cîntece populare ruse" (editate în secolul al XVIII-lea) de B. Volman și scrisori ale folcloristei E. Lineva despre cîntecele auzite într-un sat dinainte de revoluție.

Despre montarea operei „Fata de zăpadă" de N. Rimski-Korsakov la Teatrul Mare din Moscova scrie M. Sabînina iar despre comedia muzicală letonă „În țara lacurilor albastre" de A. Jilinski scrie K. Petrova. Revista publică traducerea unui articol al lui F. Liszt despre cîntăreața Pauline Viardot-Garcia.

Rubrica „Din sălile de concert" cuprinde cronici despre concertele dirijate de Evghenie Mravinski, Kurt Zanderling, Nathan Rahlin, concertele de muzică de cameră, etc. precum și corespondențe din Kazahstan, Ucraina, Letonia, Lituania.

De peste hotare „Sovetskaia Muzîka" publică un articol cu privire la Congresul compozitorilor germani, un studiu al criticului italian Mila despre semnificația operei Boema" de Puccini, un articol despre probleme importante de creație ale compozitorilor polonezi și un altul despre muzica ușoară maghiară etc.

La rubrica „Bibliografie și notografie" se recenzează monografia „Schubert" de Walter Vetter, publicațiile de popularizare ale Muzghizului, partituri noi etc. Mai apare o rubrică de satiră precum și „Cronica".

Ca supliment muzical apare un caiet de „noi lucrări ale compozitorilor sovietici".

Răsfoind „Sovetskaia Kultura"

Evenimentul muzical cel mai de seamă oglindit în ultimile luni în „Sovetskaia Kultura" — organul Ministerului Culturii al U.R.S.S. — a fost fără îndoială a VIII-a plenară a conducerii Uniunii Compozitorilor Sovietici.

După articolul editorial „Spre noi succese ale simfonismului sovietic" (8. III) în care se salută deschiderea plenarei, au urmat dări de seamă cu privire la audițiile, raportul și dezbaterile plenarei (vezi „Muzica" nr. 4/1955).

„Sovetskaia Kultura" publică cu regularitate articole de orientare generală, de îndrumare a muncii muzicienilor din diferite republici unionale. Astfel sînt articolele „Epicul și eroicul în muzică" de L. Danilevici (15. III), „Pentru un nivel mai înalt în propagarea muzicii" (22. III), „Muzica poporului moldovenesc" de Marian Koval (12. III), „Să ridicăm nivelul criticii muzicale" de E. Groșeva (10. III) (Pe marginea dezbaterilor în jurul muzicologiei din R.S.S. Estonă, R.S.S. Letonă, R.S.S. Lituaniană) ș. a.

Viața muzicală tot mai bogată, noile montări la Teatrele de Operă și Balet, concertele simfonice și de cameră mai importante sînt oglindite cu prisosință în „Sovetskaia Kultura".

In „Sovetskaia Kultura" apar numeroase materiale despre vizitele și succesele muzicienilor sovietici peste hotare: David Oistrah semnează trei articole despre turneul său în Japonia. Sînt publicate apoi extrase din presa de peste hotare și informații despre concertele lui Leonid Kogan în Franța, Emil Ghilels în Suedia și Danemarca, două grupuri de muzicieni sovietici (Tatiana Nikolaeva, R. Sobolevski etc.) în Norvegia, un grup de dansatori în Elveția, Haciaturian în Finlanda etc., etc.

Un loc de seamă în „Sovetskaia Kultura" îl ocupă cronicile concertelor tot mai dese date de muzicieni de peste hotare în U.R.S.S. Astfel au apărut o cronică elogioasă scrisă de Tatiana Nikolaeva despre concertele date de pianista poloneză Halyna Czerni-Stefanska; compozitorul V. Belîi scrie despre concertul dirijat de Claudio Santoro la Moscova, dirijorul B. Haikin publică o cronică amplă despre concertele artiștilor maghiari (Somogyi, Annie Fischer, ș.a.) care au vizitat Moscova, M. Ignatieva despre concertele dirijorului finlandez Tauno Hannikainen, profesorul Goldenveizer publică cronica unui concert al lui Marguerite Long la Moscova, iar despre același concert scrie Nina Emilianova.

Paginile revistei „Sovetskaia Kultura" oferă un tablou multilateral al continuei înfloriri a vieții muzicale din U.R.S.S.

CALENDAR MUZICAL

1 iunie

1913 — S-a născut la București dirijorul și compozitorul Constantin Silvestri, maestru emerit al artei din R.P.R., laureat al Premiului de Stat.

3 iunie

1841 — S-a născut la Iași compozitorul Eduard Caudella.

1925 — S-a născut la București pianistul Mîndru Katz, artist emerit al artei din R.P.R., laureat al Premiului de Stat.

4 iunie

1925 — A murit la Orașul Stalin compozitorul Gheorghe Dima.

1836 — S-a născut la București dirijorul și compozitorul Eduard Wachmann.

6 iunie

1883 — A murit la Stupca (Suceava) compozitorul Ciprian Porumbescu.

1894 — S-a născut la Seliște (Arad) compozitorul Sabin Drăgoi, maestru emerit al artei din R.P.R., laureat al Premiului de Stat.

8 iunie

1926 — S-a născut la Iași compozitorul Anatol Vieru, laureat al Premiului de Stat.

23 iunie

1822 — S-a născut la Iași compozitorul Alexandru Flechtenmacher

29 iunie

1857 — S-a născut la Orașul Stalin compozitorul Iacob Mureșianu

30 iunie

1909 — S-a născut la Ploești compozitorul Paul Constantinescu, maestru emerit al artei din R.P.R., laureat al Premiului de Stat.

1 iulie

1862 — S-a născut la Storojinet compozitorul Tudor Flondor.

7 iulie

1886 — S-a născut compozitorul Ion Hartulari.

8 iulie

1910 — S-a născut la Mohu (Sibiu) compozitorul Achim Stoia, laureat al Premiului de Stat.

10 iulie

1835 — S-a născut la Lublin violonistul și compozitorul polonez Henri Wieniawski.

13 iulie

1868 — S-a născut la București dirijorul, compozitorul și violoncelistul Dimitrie Dinicu.

1901 — S-a născut la Nanov (Teleorman) cîntărețul Nicolae Secăreanu, artist emerit al R.P.R., laureat al Premiului de Stat.

26 iulie

1894 — S-a născut la Alexandria (Egipt) dirijorul Egizzio Massini, maestru emerit al artei din R.P.R., laureat al Premiului de Stat.

28 iulie

1750 — A murit la Leipzig Johann Sebastian Bach.

I. P. 2, — 2764

BIBLIOTECA „ASTRA" SIBIU

„MUZICA“
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI CULTURII
Redacţia şi Administraţia:
Bucureşti, Strada Iulius Fucik Nr. 6
Tel. 1.33.61

Intreprinderea Poligrafică nr. 2, Bucureşti, Str. Brezoianu, 23—25 — c. 2764

Preţul lei 2,50

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI CULTURII

1955

7-8

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI CULTURII
1955

ANUL V IULIE—AUGUST Nr. 7—8

CUPRINSUL:

		Pagina
George Enescu, muzician al patriei sale	* * *	3
— *La împlinirea a 74 ani de la naştere* —		
George Enescu	*V. Muradeli*	8
George Enescu despre muncă şi artă	* * *	10
Arta interpretativă a lui George Enescu	*A. A. Sarvaş*	12
Emisiunile muzicale radio, închinate lui G. Enescu	*Eug. Pricope*	15
PROBLEME ŞI DISCUŢII		
Despre noţiunea de dezvoltare în muzică (partea II-a)	*Z. Vancea*	19
Programatismul ca principiu de creaţie şi ca gen muzical	*G. Bălan*	30
Unele aspecte ale creaţiei corale	*L. Rusu*	36
NOI CREAŢII ROMÎNEŞTI		
Pe marginea lucrărilor închinate Festivalului	*Fr. Wanek*	44
In amintirea lui George Dima	*T. Brediceanu*	47
DIN MUZICOLOGIA SOVIETICA		
Unele principii de interpretare ale şcolii muzicale sovietice	*I. Kremlev*	49
LA MOARTEA LUI ISAAK DUNAEVSKI		
Telegrama Uniunii Compozitorilor din R.P.R. adresată Uniunii Compozitorilor sovietici	* * *	55
Un eminent compozitor sovietic: I. Dunaevski	*G. Dendrino*	55
VIAŢA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R.		
Vizita compozitorilor la Bicaz	*Mih. N.*	58
Munca de creaţie în cadrul filialei Cluj	*R. Ghircoiaşiu*	59
Marius Mihail	*Fl. Delmar*	62
CU PRILEJUL FESTIVALULUI DE LA VARŞOVIA		
Concursul de canto	*P. Ştefănescu-Goangă*	63
Concursul de instrumente de coarde	*Al. Theodorescu*	64
In legătură cu etapa finală a concursului de pian	*Alf. Hoffman*, *J. V. Pandelescu* şi *Fr. Schapira*	65
Concursul tinerilor solişti populari	*Tib. Alexandru*	67
Rezultatele concursului naţional de creaţie muzicală	* * *	68
Rezultatele celui de al doilea concurs naţional al tinerilor solişti	* * *	68
Cu tineretul nostru la Festivalul de la Varşovia	*R. Drăgan*	69
Rezultatele concursurilor artistice din cadrul celui de al V-lea Festival al Tineretului	* * *	73
VIAŢA MUZICALĂ		
Spectacolele baletiştilor sovietici	*G. Barbu*	74
Oaspeţi sovietici pe estrada Ateneului R.P.R.	*C. Teodoriu*	76
O muzică milenară — Concertele orchestrei de muzică naţională chineză	*T. Alexandru*	77
Concertul tinerilor artişti cehi	*M. Rădulescu*	83
Concertul dirijat de Carlo Zecchi	*Eug. Pricope*	84
Concertele pianistei franceze Nicole Henriot	*Alf. Hoffman*	86
Debutul unui tînăr dirijor	*G. B.*	87
Din activitatea catedrei de muzică de cameră de la conservatorul „Ciprian Porumbescu"	*Prof. Al. Theodorescu*	88
Producţiile de sfîrşit de an ale claselor de dirijat orchestră şi cor de la conservatorul „Ciprian Porumbescu"	*J. V. Pandelescu*	89
Producţia clasei de operă de la conservatorul „G. Dima" din Cluj	*S. Dumitru*	90
Pe marginea producţiilor de fine de an ale şcolii de muzică din Bucureşti	*V. Cosma*	90
Note din viaţa muzicală a oraşelor Iaşi, Sibiu şi Reşiţa	* * *	92
Evantia Costinescu	*N. Dimitriu-Pascu*	94
RECENZII		
„Sovetskaia Muzîka" Nr. 4 şi 5/1955	* * *	95
„Calendar Muzical"	* * *	96

SUPLIMENTE:

G. Breazul

INVĂŢĂMINTUL MUZICAL ÎN ŢARA ROMINEASCĂ

— *La împlinirea a 90 de ani de la înfiinţarea Conservatorului de muzică şi declamaţie din Bucureşti* —

PIESE MUZICALE

a) **Lucrări corale închinate păcii şi prieteniei**

b) **Cîntece de George Dima**

George Enescu, muzician al patriei sale

— La împlinirea a şaptezeci şi patru de ani de la naştere —

„Mi-am slujit ţara numai cu armele mele: pana, vioara, bagheta". Aceste cuvinte pe care George Enescu le exprimase în legătură cu perioada primului război mondial, s-ar putea tot aşa de bine referi la întreaga sa viaţă.

Intr-adevăr, încă de la primele începuturi ale prodigioasei sale cariere, George Enescu ne apare legat de patria şi poporul său, de muzica noastră populară.

Printre primele sale compoziţii se găsea una pe a cărei copertă sta scris: *„Pămînt rominesc"* — operă (!) pentru vioară şi pian de George Enescu, *compozitor romîn* în virstă de cinci ani" [1]).

Iar în legătură cu primele impresii muzicale, George Enescu povesteşte:

„Nu aveam decît trei ani cînd am auzit din întîmplare un taraf de ţigani care cînta într-o staţiune balneară destul de apropiată de satul nostru. Ciudată orchestră, alcătuită dintr-un nai, cîteva viori, un ţambal şi un contrabas. Pe semne că fusesem foarte viu impresionat de ea din moment ce a doua zi de dimineaţă, mă jucai întinzînd un fir de aţă pe o bucată de lemn şi, de bună credinţă, socotind că este o vioară, imitai ce auzisem în ajun. Fluieram ca să imit naiul şi cu beţişoare contrafăceam ţambalul... Aceasta a fost prima mea experienţă în ale muzicii...".

George Enescu a rămas credincios acestor începuturi. Debutul său componistic la Paris, la concertele Colonne, şi l-a făcut cînd nu împlinise încă 17 ani, în februarie 1898, cu o lucrare în care patriotismul său este evident: „Poema romînă", pentru orchestră simfonică. „Incercasem să pun în această suită simfonică — scrie George Enescu — unele din amintirile mele de copil, transpuse, sau mai bine zis stilizate. Era o foarte îndepărtată evocare; ea reînvia imaginile familiare ale meleagurilor natale pe care le părăsisem de opt ani". La mai bine de cinci decenii de la compunerea acestei capodopere a genului, aflîndu-se departe de patrie, George Enescu declara: „Şi azi mai regăsesc în ea atmosfera şi priveliştile patriei mele".

(Cu cîtă caldă emoţie rostea George Enescu cuvintele „patria mea!").

Şi, într-adevăr, imaginile cuprinse în „Poema Romînă" — ca, de pildă, „Seara de vară în ajunul unei sărbători", „Cîntecul preoţilor". „Adunarea la petrecere a poporului", „Cîntecul păstorilor", „Petrecere populară", — sînt tocmai unele din imaginile în mijlocul cărora George Enescu copilărise în satul Liveni-Varnav, la Cracalia şi Mihăileni — imagini din patria sa. Este cunoscută fotografia care ne înfăţişează curtea de la Cracalia: în stînga se înalţă clopotniţa bisericii, la dreapta locuinţa familiei Enescu, în depărtare priveliştea moldovenească pe care George Enescu o putuse admira din cea mai timpurie copilărie, iar la mijloc, în curte, o petrecere populară, o horă ţărănească.

Ţăranii îl iubeau pe Costache Enescu, tatăl compozitorului care, cum spunea George Enescu, „îi proteja, îi ajuta în o sută de feluri".

Imaginile copilăriei au rămas de-a pururi întipărite în mintea şi sufletul marelui nostru muzician. Cu puţină vreme înainte de a muri, George Enescu arăta: „Sătucul meu este ca multe altele... Are o frumoasă biserică, cu icoane de aur ce se întrezăresc prin boarea de tămîie. Locuiam într-o casă fără caturi, cu o tindă de lemn colorată, unde se punea ceapa la uscat în soare. Imi amintesc ţăranii, în albe ilice cu găetane albastre, cîntînd în asfinţit... Păstrez cele mai frumoase amintiri din viaţa-mi de la ţară. Nu crescusem oare în aer liber, în mijlocul vietăţilor şi plantelor, avînd mereu sub ochi, cît răzbea privirea, cîmpuri de grîu, orz, secară şi porumb?".

Amintiri din copilărie a lăsat George Enescu nu numai în „Poema romînă" sau în slove scrise. La 10 aprilie 1940 el termina suita de vioară şi pian „Impresii din copilărie" în care, cu o neasemuită forţă şi sugestivitate, zugrăvea, în cîteva trăsături, chipuri şi întîmplări din satul natal. In această suită, departe de a idealiza viaţa din trecut de la ţară, George Enescu face un tablou realist din care nu lipseşte virtuozul şi emoţionantul lăutar „cînd fericit, cînd trist", ca şi bătrînul cerşetor aşezat la marginea drumului şi murmurînd în chip sfîşietor „sărăcie, sărăcie-bog-da-prosti!" Compasiunea umană care se degajă din asemenea lucrări îi era proprie lui George Enescu. Nu o dată el cînta cu o urmă de haz prima temă a Rapsodiei op. 11 nr. 1, „Am un leu şi vreau să-l beu", dar nu uita niciodată să adauge cu mîhnire şi înţeles „Nici acela nu-i al meu". La George Enescu, patria însemna poporul, oamenii simpli. Viaţa lor nu este prezentă numai în „Poema romînă", în „Suita sătească" sau „Impresii din copilărie". Se ştie că George Enescu a lăsat neterminat un poem simfonic intitulat „Vox maris" (op.

1) Semnul de exclamaţie între paranteze aparţine compozitorului; sublinierile sînt ale redacţiei.

31). Schițe ale acestui poem sînt cunoscute încă din 1925—26. Cu puțini ani în urmă, compozitorul, arătînd că lucrează la această creație, expunea și „scenariul" ei (de invenție proprie) în care era reluată o străveche legendă marinărească:

„Închipuiți-vă o mare plină de hulă. Un marinar, nemișcat, o privește cu ochii ațintiți spre larg. Vîntul se umflă, se îngroașă, izbucnește în rafale. O sirenă mugește în depărtare. Tunul bate: alarmă! Strigăte se aud în învolburare, bărcile sînt coborîte pe mare. Marinarul se aruncă, apucă vîslele și se îndreaptă către locul din care răsunaseră țipetele. De pe țărm mai poți privi un timp barca dănțuind pe valuri. Deodată dispare. Un val mare s-a năpustit pe firava barcă ce se scufundă. Vîntul șuieră pe valurile pe care soarele în asfințit pare a le fi însîngerat. Marea și-a avut prada; sătulă, ea-și regăsește liniștea. Se lasă noaptea, nu se mai aude decît zgomotul valurilor lovindu-se de stînci și, hăt departe, cîntecul anticelor sirene. Victima a potolit zeii mării. Luna a răsărit deasupra apelor..."

Era firesc ca George Enescu să abordeze tema omului și a sorții sale și în creații de mai mari proporții.

O asemenea operă în al cărui centru se află tema sorții omului este tragedia lirică „Oedip". Cea mai impresionantă scenă a operii este aceea din tabloul III (actul II), cînd Oedip se întîlnește cu Sfinxul (personaj feminin în vechea mitologie ca și în creația aparținînd lui George Enescu și Edmond Fleg). Sigur de victima lui, Sfinxul cu patru aripi îi pune lui Oedip întrebarea pe care o crede de nesoluționat:

„Pe întregul pămînt, mic și slab prin voia destinului, există oare vreun lucru sau vreo ființă mai puternică decît soarta?" Și Oedip, cel ce a fugit din Corint pentru a se opune destinului, strigă:

„Omul, omul, omul este mai puternic ca destinul!"

Sfinxul, înfrînt, piere într-un strigăt îngrozitor. Enescu destăinuia că în clipa în care încheia această scenă copleșitoare era atît de impresionat, de zdruncinat, încît parcă simțea că mintea i se întunecă.

In tragedia lirică „Oedip" geniul lui George Enescu, întemeindu-se pe libretul lui Edmond Fleg, l-a îmbogățit și depășit pe acesta. Prin „Oedip" George Enescu își slujea din nou patria, poporul.

„Datorită lui George Enescu — scria în 1936 cunoscutul critic francez Henri Malherbe — Romînia nu mai are nimic de invidiat, chiar din punctul de vedere al spiritului, la cele mai de seamă popoare: ea posedă un muzician cu faimă universală și care îi aduce o cunună ce îi era refuzată mai înainte. Se înalță la demnitatea celor mai înzestrate popoare civilizatoare. Sporește tezaurul ei de artă cu o partitură de lux ca „Oedip", asemănătoare celor mai mîndre capodopere ale muzicii de teatru".

Sărbătorit în Franța cu prilejul premierei lui „Oedip", George Enescu reafirma legătura sa cu patria. Se știe că în urma succesului lui „Oedip" pe scena de la „Opéra" din Paris, lui George Enescu i s-a conferit legiunea de onoare, în grad de comandor. Intr-o informație din anul 1936, publicată în „Figaro", în care se relata ceremonia decorării lui George Enescu, se arăta între altele: „Foarte emoționat, maestrul romîn a răspuns că el închina solului său natal toate omagiile care i se adresaseră".

Și tot în vremea aceea se puteau citi în presa din țara noastră rînduri ale scriitorului Victor Eftimiu, în care arăta că „George Enescu, care ne-a dus faima peste hotare, cunoaște vitregia păturilor noastre conducătoare.

Anul acesta Opera Mare din Paris i-a montat cu un fast neobișnuit și i-a cîntat pe „Oedip" la care maestrul a lucrat un sfert de secol. Am auzit-o transmisă prin radio și cu puținele noastre cunoștințe muzicale, am simțit că această tragedie lirică nu este un lucru care se poate asculta în toate zilele. Am primit apoi cu entuziasm verdictul criticii autorizate care afirmă că opera lui Enescu e tot ce s-a scris mai de preț în muzică de vreo trei decenii încoace, adică din vremea lui „Pelleas et Mélisande" de Claude Debussy, Richard Strauss...

Iată, s-au scurs luni de la această sărbătoare și de Enescu nu mai vorbește nimeni".

Chiar dacă exponenții păturilor conducătoare din trecut n-au înțeles uriașa însemnătate a geniului lui George Enescu, încă de mult poporul nostru îl îndrăgea și stima. Nenumărate sînt exemplele dragostei milioanelor de oameni simpli ce recunoșteau în George Enescu pe cel ce dusese departe, peste hotare, faima muzicii romînești, care se dăruise trup și suflet cauzei înălțării culturii muzicale a poporului nostru. Această dragoste a crescut după 23 August 1944 cînd opera lui George Enescu, în anii revoluției culturale, a fost redată maselor.

Această operă a fost șlefuită cu o neasemuită migală, lui George Enescu fiindu-i caracteristic un deosebit simț de răspundere față de cei cărora le era adresată creația sa, un extraordinar respect față de artă — „religia mea", cum o numea. George Enescu spunea: „Cu vîrsta dobîndești o înaltă măiestrie, minunata și dificila artă a folosirii gumei și lamei. Să elimini prisosul este întotdeauna dureros, dar adesea profitabil".

Cei care au avut cinstea să-l cunoască pe George Enescu la lucru își amintesc paginile corectate și recorectate pe care marele muzician le avea în față.

In scurtul răgaz pe care i-l lăsa prodigioasa sa activitate de interpret, George Enescu dura acea comoară de frumusețe și omenie care este creația sa. Vorbind despre felul cum lucrează, George Enescu arăta:

„Lucrez încet și în taină, mergînd atît de departe încît ascund celor din preajma mea schițe pe care, de altfel, nici nu au de gînd să mi le sustragă.

Sînt stăpînit de scrupule dar nu cunosc disperarea.

Lucrînd, cunosc cazna și fericirea. Ați văzut, pesemne, ca și mine, acele femei istovite care poartă în brațele lor prunci împliniți, hrăniți bine cu lapte. Mai că se prăbușesc, dar cu toate acestea sînt fericite: mă asemui puțin cu ele...

In sfîrșit, nu sînt niciodată cu desăvîrșire mulțumit: niciodată! Dacă mi s-ar întîmpla aceasta într-o bună zi, aș înceta de îndată să mai compun pentru a transforma în veșnicie o clipă minunată!"

Aceste destăinuiri nu schițează numai un tablou etico-psihologic; ele ne arată înalta exigență pe care George Enescu o avea față de sine însuși [2]), rîvna, eforturile pe care le depunea pentru a compune (mai ales în ultimii ani), pentru a făuri acel tezaur artistic care constituie azi mîndria poporului nostru.

In această creație, care îmbrățișează mai toate genurile muzicii, de la cîntec și miniatură instrumentală, la simfonie și operă — s-a concretizat concepția înaintată a lui George Enescu despre muzică și rosturile ei.

„Că muzica este un mod de expresie foarte simplu, dacă nu chiar rudimentar, este un fapt din experiență. Un om al gliei, un țăran, dacă resimte o durere foarte vie, nu vorbește. Niciodată! El geme, ceea ce este un fel de a cînta. Și eu sînt puțin în felul acesta, întrucît consider muzica unicul mijloc de a da glas strigătelor sufletului, cu tainicile lor unduiri. Graiul vorbit este prea convențional. Dacă spun: „Ah! Cît de multă mă doare! Doamne, cît sufăr!", pronunț cuvinte foarte banale, care pot evoca deopotrivă o durere de dinți, ca și pierderea unei ființe scumpe. Dacă acum, în loc să vorbesc, mă așez la pian și mă adresez repertoriului marilor maeștri, e cu totul altceva: nu numai trupul este lovit, ci inima, sufletul. Și există lucruri mai rele decît acela de a suferi: poți fi zdrobit, distrus, fără speranțe, fără reacții... Vă întreb: care este graiul care permite să nuanțezi aceste stări de spirit la infinit?"

Iar altă dată arăta: „Incă din cea mai îndepărtată antichitate *poezia* și *muzica,* cuvîntul și tonul au mers mînă-n mînă, adesea contopindu-se, completîndu-se.

Cuvintele aruncă lumină vie asupra sentimentelor, descriindu-le, precizîndu-le, în chip plastic. Grație cuvîntului, gîndirea se poate formula. Muzica, revărsîndu-se în adîncurile sufletului pătrunde, misterioasă, în cele mai tăcute taine ale simțirii.

Din îmbinarea cuvîntului și a muzicii s-au născut și se vor naște opere divine, nemuritoare".

Dacă mai adăugăm și convingerea sa că muzica este menită „s-aducă dragoste și-nfrățire printre cei pe care-i despart credințe și obiceiuri diferite", că scopul ei este „către mai bine", vom avea cîteva din mărturisirile lui George Enescu despre concepția pe care a pus-o la baza minunatei sale creații componistice, creație prin care, „cu pana", el a înțeles să-și slujească de-a lungul vieții patria, poporul.

★

Evident, pentru a arăta felul cum George Enescu și-a slujit patria „cu pana, vioara și bagheta" nu este îndestulător un articol. S-ar putea scrie multe (și sarcina muzicologilor este tocmai aceea de a pregăti aceste articole). S-ar mai putea vorbi multe despre caracterul național și conținutul patriotic al creației lui George Enescu, despre concepția sa despre lume și despre muzică, despre neistovita sa activitate de interpret pusă în slujba poporului nostru, despre ajutorul dat mișcării noastre muzicale. S-ar putea aminti astfel, turneele pe care George Enescu, sărbătoritul capitalelor lumii, ținea să le facă în fiecare an în orășelele și tîrgușoarele din patria noastră, aducînd în rîndul populației lor, mesajul artei sale înalte. George Enescu arăta odată într-un interviu: „Pentru mine vioara este numai o unealtă care îmi procură independență materială. Mulțumită viorii nu sînt supus schimbărilor modei, a exigențelor dure ale vieții. Sînt liber și mă pot consacra muncii mele de compozitor. Am călătorit mult. Am cunoscut pe oamenii cei mai remarcabili ai timpului. Am practicat acest instrument cît mai decent posibil: cu minimum de concesii făcute publicului". Intr-adevăr preocuparea centrală a lui George Enescu era *compoziția.* Dar în arta viorii el era tot atît de exigent față de sine și a ajuns la cunoscuta-i desăvîrșire. Spre deosebire de atîți alți virtuozi ai timpului, George Enescu nu făcea compromisuri în dauna artei, pentru a satisface mode trecătoare. Activitatea sa de interpret era o înaltă școală de gust și artă pentru public. Referindu-se la aceasta, cu modestia ce-l caracteriza, Enescu arăta în cuprinsul aceleiași convorbiri: „Sînt în același timp un interpret al muzicii altora: simfonie, muzică de cameră. Aici trăiesc un proces de re-creare. Incerc să intru în universul celor pe care îi interpretez. Este, desigur, pentru mine o mare bucurie. *Dar activitatea aceasta mai are tîlcul de a fi un soi de călăuză, mai ales pentru tineri, sub raportul interpretării sau înțelegerii* [3]). Caut un adevăr și sînt aproape de el. Faptul de a fi venit în contact intim cu

2). Numeroase sînt pildele care se pot da pentru a dovedi marea exigență față de sine a lui George Enescu. Astfel într-o scrisoare căre Dinu Lipatti din anul 1941, putem citi între altele: „Nu te supăra dacă *nu* dau încă Sonata, dar sînt modificări pe care, mă scuză, nu am apucat a le face, fiind ocupat cu noi lucrări. Și aș vrea să dau Sonata în perfectă stare".

3). Sublinierea redacției.

Brahms, Strauss, Debussy, Fauré, școala lui Franck, poate fi o chezășie. Am început prin a învăța. Am dobîndit totul prin simpatie și înțelegere respectuoasă a acestor maeștri și prin proprie strădanie. Uneori trebuie să încerci să nu fii prea personal".

Ultimele cuvinte nu trebuiesc, bineînțeles, considerate o pledoarie în favoarea lipsei de personalitate. George Enescu se ridică împotriva licențelor, abuzurilor pe care unii virtuozi le făceau de dragul epatării lumii prin strălucire exterioară sau pur și simplu din incapacitatea de a înțelege gîndirea muzicală a unor compozitori. Or, aceste falsificări veneau în contradicție cu concepția realistă a lui George Enescu despre artă, despre rolul interpretului în educația publicului. Enescu a căutat să transmită această concepție și elevilor săi. Este cunoscută scrisoarea adresată unuia dintre aceștia, în care spune între altele:

„In fiecare operă trebuie să luăm în seamă individualitatea și tendința autorului. Citește biografia lui, observă trăsăturile lui de caracter, caută să pătrunzi în intențiile lui și caută să înțelegi ceea ce a reprezentat opera lui pentru el și ce a vrut el să exprime altora prin aceasta. Să fii adînc pătruns de ideile și sentimentele lui și caută să le redai ascultătorilor, căutînd să faci să dispară propria ta individualitate, exploatînd cunoștințele și talentul tău cu unicul scop de a exprima just idealul autorului. Ca să cunoști autorul trebuie să studiezi nu numai biografia, dar și opera lui, ca să ai posibilitatea să le compari și să apreciezi pe fiecare din ele. Trebuie să cunoști de asemenea epoca în care a trăit autorul și legătura dintre idealul lui și „spiritul epocii". Numai cunoscînd toate aceste elemente poți să fii sigur că ai să te apropii de intențiile lui. Citirea istoriei muzicii, studierea evoluției ei și a rolului compozitorilor sînt indispensabile. Caută să cunoști diferite concepții ale istoriei muzicii: unele greșesc, printr-o informație incompletă, altele exprimă păreri prea personale. Să compari, să generalizezi... Accentuează intențiile autorului fără exagerare. Creează opera la fel cum se construiește un monument, cu fundamentul, soclul și culmea care îl încununează. Să ai o deosebită grijă, să dai operei viață, plenitudinea expresiei și convingere. Să fii inspirat și clarvăzător".

Insuflețit de aceste gînduri, de acest crez, George Enescu, tălmăcea într-un chip neasemuit, în fața ascultătorilor din patrie și de peste hotare, capodoperele muzicii. In George Enescu literatura muzicală universală găsea un interpret neîntrecut, muzica națională un propagandist extraordinar.

Sprijinul pe care George Enescu l-a acordat școlii românești de muzică se înscrie cu litere de aur în cartea istoriei muzicii noastre. Dacă nu ar fi legată de numele lui decît înființarea „Premiului național de compoziție George Enescu" și încă el și-ar fi cîștigat dreptul la nemurire. Intr-o vreme cînd cercurile conducătoare nu dădeau nici un ajutor tinerei școli naționale românești, George Enescu „cu vioara și bagheta" vine în ajutor celor care mînuiau „pana". Printr-o serie de concerte, înscrise sub lozinca patriotică a înființării unui premiu național de compoziție, George Enescu strînge acel fond necesar începutului. Apoi, vreme îndelungată el îl mărește necontenit prin noi concerte [4]). Lista celor distinși cu premiul „George Enescu" este lungă (1912—1946). Printre primii compozitori laureați se află maeștri ca Dimitrie Cuclin, Ion Nonna-Otescu, Mihail Jora, Alfred Alessandrescu, George Enacovici, Stan Golestan, ș.a. [5]). Iar mai bine de trei decenii mai tîrziu, găsim numele unor compozitori din tînăra generație: Theodor Grigoriu, Sergiu Natra, Valentin Gheorghiu, Anatol Vieru, Mihai Brediceanu, Laurențiu Profeta.

In lista laureaților găsim compozitori cu personalități foarte variate. Acest lucru își găsește explicația în înțelegerea largă pe care George Enescu o avea pentru individualități creatoare întru totul diferite de a sa proprie. „A lua un artist așa cum e el — spunea Enescu, cu slăbiciunile și calitățile sale, îmi pare a fi punctul de plecare al oricărei critici cinstite". Și într-adevăr, apropiindu-se de orice muzician, Enescu era străin de orice invidie și meschinărie și nu-și punea decît înaltele probleme ale artei, ale muzicii naționale.

George Enescu a fost un neobosit propagator al muzicii compozitorilor romîni atît în patrie cît și peste hotare și chiar cînd era departe de țară continua să fie frămîntat de soarta ei. Astfel de pildă, într-o scrisoare din anul 1920 trimisă din Elveția lui George Georgescu, cu prilejul trecerii acestuia în fruntea filarmonicii din București, el arăta: „Ura! pentru mișcarea muzicală din Romînia. Din acest punct de vedere viitorul mi s-arată destul de strălucit... Nu uitați asimilarea orchestrei simfonicelor cu aceea a operei și *executarea cît de deasă a compozițiilor tinerilor noștri simfoniști!*" [6]).

Grija lui George Enescu pentru muzicienii romîni se manifesta în numeroase feluri. Nu sînt puțini cei pe care el i-a sprijinit și îndrumat. Mult timp jertfea George Enescu pentru a bate la ușile ministerelor vremurilor trecute, intervenind pentru crearea unor condiții favorabile artiștilor noștri. Drumul creator al multor interpreți și compozitori din patria noastră a fost legat de numele lui George Enescu.

George Enescu căuta să obțină și de la ceilalți muzicieni adoptarea unei atitudini patriotice față de arta noastră. Astfel, în primul număr al revistei „Muzica" din 1916, el publica cîteva rînduri sub titlul „O dorință":

„De cîtva timp a început la noi în țară să se cultive și să se iubească muzica într-un chip neașteptat. Compozitori, virtuozi, cîntăreți, se ivesc din toate părțile, asociațiuni se formează

4). Vezi Romeo Drăghici — „George Enescu, muzicianul patriot" supliment „Muzica" nr. 5/1955.
5). Vezi „Muzica" nr. 5/1955, pp. 57—58.
6). Sublinierea redacției.

Horă în curtea casei de la Cracalia, în care a copilărit George Enescu

pentru popularizarea muzicii. Toate acestea sînt foarte îmbucurătoare. Un singur nor întunecă această auroră: este faptul că fiecare vrea să joace un rol preponderent și de acolo decurg certuri, dezbinări, împărțeala într-un număr neverosimil de fragmente ale asociațiunilor, care unite ca ideal și lucrînd paralel, iar nu ciocnindu-se cap în cap, ar ajunge să formeze un bloc destul de impunător, mai ales dat fiind că țara noastră e atît de mică și de tînără. Nu s-ar putea oare ca amorul propriu să joace un rol mai mic la noi, iar dragostea dezinteresată pentru artă un rol mai mare? Ce bine, ce frumos ar fi!".

In aceste rînduri este cuprinsă, în germene, ideea creării Societății Compozitorilor Romîni, al cărui făuritor poate fi considerat George Enescu.

În 1945, după eliberarea țării, privind dezvoltarea din ultimii ani a muzicii românești, George Enescu declara:

„Sîntem îndreptățiți să sperăm într-un viitor și mai rodnic și mai bogat în lucrări a căror valoare să se impună lumii întregi".

Speranța lui George Enescu era într-adevăr îndreptățită. Privind în urmă la cei zece ani scurși de la acea lună, aprilie 1945, ani în care în condițiile create de regimul democrat-popular, arta muzicală a cunoscut la noi o înflorire fără precedent, George Enescu se putea bucura.

Și s-a bucurat cînd, cu puțină vreme înainte de a se sfîrși, a avut prilejul să discute despre dezvoltarea muzicii românești cu cîțiva muzicieni de la noi. Atunci s-a interesat îndeaproape de progresele realizate, de noile lucrări scrise și le-a urat tuturor celor din țară: „Sănătate și putere de muncă"! Și tot atunci ne-a transmis: „Mă gîndesc tot timpul la țară, sînt cu tot sufletul, în fiecare clipă, alături de poporul nostru. După ce mă voi face bine am o singură dorință: să viu în țară".

George Enescu nu și-a putut vedea această dorință împlinită, stingîndu-se din viață cu durerea în suflet de a fi fost împiedicat să se reîntoarcă.

Omul apropiat și îndrăgit de poporul nostru nu mai e. A rămas însă moștenirea sa artistică atotcuprinzătoare. Ea continuă să trăiască zi de zi și tot mai mulți sînt acei care-i pătrund adîncimile, frumusețile, semnificația.

Emisiunile radiofonice închinate lui George Enescu, concertele în care se execută creațiile sale, prețioasele studii și articole apărute în ultimul timp, în care sînt înfățișate variate aspecte ale vieții și operii marelui nostru muzician, au constituit o însemnată contribuție la cunoașterea personalității lui George Enescu. Pe acest drum trebuie să se meargă mai departe. Academia R.P.R., Filarmonica de Stat „George Enescu", Uniunea Compozitorilor, Radiodifuziunea, Conservatorul „Ciprian Porumbescu" au mari răspunderi în acest domeniu. Criticilor și muzicologilor noștri, organizați în secția de muzicologie a Uniunii Compozitorilor, le revine sarcina de onoare de a reconstitui în amănunțime drumul vieții lui George Enescu, scoțînd la iveală patriotismul și umanismul său, integritatea sa, lupta pe care a dus-o pentru propășirea muzicii noastre. Strîngerea tuturor scrierilor, interviurilor lui George Enescu, a materialelor de cronică privitoare la activitatea sa, stimularea creării unor noi materiale memorialistice ale tuturor muzicienilor care l-au apropiat și ale prietenilor săi — iată sarcini de importanță care se cer urgent rezolvate. Cel mai de seamă lucru îl constituie însă, studierea moștenirii sale artistice și, în primul rînd, a creației sale. Analizarea *întregii* sale opere nu trebuie să scoată la iveală numai excepționalul său meșteșug componistic; ea trebuie să dezvăluie concepția sa estetică, trăsăturile originale ale stilului enescian, în diferitele perioade ale activității sale creatoare. Studiile de muzicologie au datoria să scoată cu consecvență la iveală rădăcinile naționale ale creației sale, felul cum George Enescu a transfigurat elementele muzicale folclorice în lucrări mergînd de la miniaturile vocale și instrumentale la *simfonie* și *tragedie lirică*. Continuînd cercetările făcute pînă acum, muzicologii noștri au datoria să arate legăturile lui George Enescu cu înaintașii muzicii românești și cu cei care i-au continuat opera, au datoria să arate totodată felul original în care marele muzician român și-a asimilat cuceririle de veacuri ale muzicii universale. Reconstituirea principiilor care au stat la temelia stilului său interpretativ (pe baza scrierilor sale, a comentariilor muzicienilor pe marginea concertelor și cursurilor lui George Enescu, a înregistrărilor care ne-au rămas, a faptelor care stăruie în amintirea unui număr de muzicieni și oameni apropiați) constituie și ea o sarcină importantă a muzicologiei noastre. Secția de critică și muzicologie a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. nu are numai menirea să coordoneze inițiativele membrilor ei în direcția studierii moștenirii lui George Enescu, ci trebuie să organizeze sistematica cercetare științifică a acesteia. În acest sens discutarea tuturor aspectelor problemei, în plenul secției, trebuie organizată neîntîrziat.

Nu trebuie să uităm că dacă astăzi poporul nostru este cunoscut pe întinsul pămîntului ca un popor cu excepționale resurse muzicale, dacă în Africa de Sud și la Paris, la Moscova și Washington, la Londra și Budapesta, darurile muzicale ale românului sînt apreciate, aceasta se datorează în mare măsură pionieratului lui George Enescu care, cutreierînd lumea largă, îndeplinea o misiune patriotică dintre cele mai nobile.

Acum, cînd în mai toate colțurile țării se dezvoltă o intensă activitate muzicală, nu putem să uităm apostolatul lui George Enescu care, cu decenii în urmă, arunca prin tîrgușoarele și orașele noastre sămînța cea mai bună pentru înflorirea arborelui puternic al artei muzicale, care, de-a lungul vieții, și-a slujit patria cu „armele" sale: pana, vioara, bagheta, cu mintea și inima sa de mare patriot.

George Enescu

de VANO MURADELI

Artist al poporului al R.S.F.S.R.
Laureat al Premiului Stalin

Cu profundă durere am aflat de moartea remarcabilului muzician romîn George Enescu. Artist multilateral, compozitor de mare talent, în lucrările căruia prind viață poetice imagini din patria sa — Romînia, violonist și pianist excepțional, dirijor inspirat, George Enescu a murit departe de patrie, dar toate gîndurile sale, toate năzuințele de viață și creație erau legate de poporul romîn, de arta și cultura sa. In inima poporului romîn, moartea lui Enescu a adus o adîncă jale. Membru fondator al Academiei Republicii Populare Romîne, deputat în Marea Adunare Națională a R.P.R., compozitor remarcabil, Enescu, cu puțin timp înainte de a-și da sfîrșitul, trimesese în țară următorul mesaj: „Mă gîndesc tot timpul la țară, sînt cu tot sufletul, în fiecare clipă, alături de poporul nostru. După ce mă voi face bine, am o singură dorință — să vin în țară".

Dar, după cum scrie cunoscutul om de știință, academicianul Mihail Ralea, „acestui mare patriot i-a fost dat să moară în alte locuri decît acolo unde simțise mai întîi palpitarea vieții... Ultimele sale scrisori trimise aici sînt strigăte disperate de a reveni în țară. Dar, bolnav și neputincios, Enescu a fost *confiscat* de un mizerabil anturaj pentru meschine interese politice. Lui Enescu nu i s-a îngăduit să se reîntoarcă în țară... De frică să nu plece în locurile unde-l chemau dorul și rostul său să-și petreacă ultimele zile, i s-a confiscat, din intriga cioclilor sinistri care-l înconjurau, pașaportul său romînesc, i s-a refuzat lui — cetățean romîn — viza de plecare...".

George Enescu a avut o bogată viață artistică. Debutul său componistic a avut loc în anul 1898 cînd, tînărul care nu împlinise încă vîrsta de 17 ani s-a afirmat cu „Poema romînă" pentru orchestră simfonică. Pe atunci George Enescu studia la conservatorul din Paris la clasa de vioară a lui Pierre Marsick și la clasa de compoziție a lui Julles Massenet și Gabriel Fauré.

Compozitorului i-a servit drept izvor de inspirație al creației, folclorul muzical al țării sale. Enescu a îndrăgit din copilărie, cu căldură, minunatele cîntece populare și muzica instrumentală pe care o auzea mereu în satul Liveni, în care s-a născut în anul 1881. Cele două rapsodii romîne pentru orchestră simfonică, suita pentru vioară și pian „Impresii din copilărie", „Uvertura pe teme romînești" și multe alte lucrări sînt străbătute de intonații luate din cîntecele și dansurile populare.

In anul 1906, remarcabilul dirijor francez Edouard Colonne, a interpretat pentru prima oară Simfonia I-a de George Enescu, care încă de pe atunci se bucura de o faimă binemeritată de violonist și compozitor. In anii 1907—1912, George Enescu a concertat într-un șir de țări din Europa. Concertele pe care le-a dat în Rusia s-au bucurat de un mare succes. In persoana lui George Enescu, auditorul rus saluta cu căldură pe strălucitul reprezentant al culturii muzicale naționale romînești.

George Enescu a contribuit mult la dezvoltarea tinerei școli componistice din Romînia. In 1912 el a instituit un premiu anual pentru cele mai bune lucrări scrise de tinerii compozitori romîni. Vasta sa activitate dirijorală a contribuit la dezvoltarea culturii simfonice în Romînia.

In calitatea sa de membru fondator al Academiei Republicii Populare Romîne, de președinte al secției muzicale din Asociația romînă pentru strîngerea legăturilor culturale cu Uniunea Sovietică (A.R.L.U.S.), el a făcut multe pentru ridicarea culturii muzicale din țara sa, pentru întărirea relațiilor de prietenie dintre muzicienii romîni și sovietici.

In primăvara anului 1946 George Enescu a venit în Uniunea Sovietică.

Concertele simfonice date la Moscova s-au bucurat de un mare succes. Îmi amintesc felul inspirat în care a interpretat el Simfonia a V-a de Beethoven. Am avut ocazia să asist la prima repetiție, cînd George Enescu, primit cu căldură de artiștii Orchestrei Simfonice de Stat a U.R.S.S., li s-a adresat cu următoarele cuvinte:

— Scumpi prieteni, știu că dumneavoastră cîntați această simfonie într-un fel minunat. Aș vrea să ne punem de acord cu felul în care o concep eu. De aceea permiteți-mi să încep repetiția într-un fel poate neobișnuit. O să vă cînt simfonia la pian!

George Enescu s-a așezat la pian și a cîntat întreaga simfonie. Și cum a cîntat-o! A interpretat simfonia lui Beethoven cu multă bărbăție, temperament, cu un uriaș avînt lăuntric și în același timp foarte strict și precis din

punct de vedere al tempo-urilor. Apoi s-a ridicat și, oprind cu un gest hotărît aplauzele furtunoase pe care i le adresau artiștii orchestrei și muzicienii prezenți în sală, a spus cu simplitate :

— Iar acum s-o cîntăm împreună !

Și orchestra a cîntat splendid simfonia — fără nici o oprire, cum s-ar spune, dintr-o singură suflare.

Foarte expresiv a fost interpretată și simfonia a IV-a de Ceaikovski.

Moscoviții își amintesc foarte bine uriașul succes de care s-a bucurat Rapsodia I-a Română de George Enescu. Această lucrare pregnantă, atrăgătoare, pătrunsă de spontaneitatea creației populare de cîntece, a intrat în prezent în repertoriul multor orchestre sovietice.

La concertele lui George Enescu și-au dat concursul ca soliști pianistul Emil Ghilels (în concertul nr. 1 de Beethoven și concertul nr. 1 de Ceaikovski) și violonistul David Oistrah, care a cîntat împreună cu Enescu dublul concert de Bach.

O impresie de neuitat a lăsat concertul dat în sala Mare a Conservatorului, în care Enescu a apărut ca violonist, fiind acompaniat de orchestră. El a cîntat cu o autentică inspirație un concert de Bach, „Poemul" de Chausson și concertul de Haciaturian. In interpretarea concertului pentru vioară de Haciaturian, George Enescu a adus multe elemente noi, dezvăluind într-un fel original și cu mare convingere artistică conținutul acestei compoziții.

Stăruie în amintirea mea întîlnirea caldă și prietenească pe care am avut-o cu marele muzician la Uniunea Compozitorilor sovietici. Ne-a cîntat atunci opera sa „Oedip". O lucrare foarte interesantă, scrisă cu măiestrie !

Conform Hotărîrii Guvernului Republicii Populare Române, Filarmonica din București va purta numele lui George Enescu, una dintre străzile principale din capitala Romîniei se va numi Strada Enescu. Satul Liveni, unde s-a născut compozitorul, se numește acum satul Enescu. In amintirea eminentului muzician român se vor organiza concursuri internaționale de interpreți, iar la conservatoarele din București și din alte orașe din Romînia s-au instituit burse care îi poartă numele.

(După SOVETSKAIA MUZIKA Nr. 8/1955).

La recitalul dat de George Enescu la Moscova, în 1946

George Enescu despre muncă şi artă

Nu voi vorbi aci despre muzică, deoarece muzica vorbeşte ea singură despre dînsa, dar voi spune cultul meu pentru marele factor vital: *munca*... munca pacientă, zilnică, susţinută în aşa fel încît să nu mai fie o sforţare, ci o plăcere utilă.

Dar şi chiar dacă n-ar fi utilă, nu e destul oare ca munca să-ţi dea ţie, muncitorule, sentimentul că nu ţi-ai pierdut timpul într-o faptă înjositoare sau care te duce la prăpastie? — ori că nu ţi-ai pierdut timpul nefăcînd *nimic*, ceea ce-ţi aduce tîmpeală şi plictiseală?

Cîte facultăţi preţioase nu se tocesc prin faptul că, din lipsă de voinţă, au rămas neîntrebuinţate?

Este adevărat că, pentru a învăţa să munceşti, trebuie la început mari sforţări de voinţă, însă treptat-treptat, munca devine o astfel de necesitate zilnică, încît nu numai că nu e nevoie de nici o sforţare pentru a te pune, disde-dimineaţă pe lucru, dar şi orice piedică survenind şi oprindu-te de a-ţi îndeplini această dulce datorie cotidiană, îţi este odioasă, lăsîndu-ţi impresiunea intolerabilă că *astăzi nu ţi-ai cîştigat odihna de diseară.*

Aştepţi cu nerăbdare ziua de mîine spre a te despăgubi cu prisosinţă!

Se întîmplă ca piedici morale şi materiale succedîndu-se des, să slăbească avîntul tău spre muncă şi după cîtva timp să te trezeşti fără acel imbold constant care arde în sufletul tău.

Păzeşte-te atunci şi înlătură cu orice preţ acele piedici, închide-ţi uşa, nu-ţi vedea decît amicii intimi şi acestora impunîndu-le tăcerea şi respectul pentru munca ta, pentru timpul tău; reculege-te, adu-ţi aminte de dulceaţa nesfîrşită de a trăi ore şi ore scăldat în propria-ţi activitate.

Se întîmplă iar, că la cei ce muncesc cu capul, inspiraţia seacă momentan, că se obosesc.

E bine deci ca un intelectual să-şi caute o a doua ocupaţie, dacă e posibil mai puţin abstractă.

În cazul cînd creierul fiind surmenat, medicul îţi prescrie exerciţii, sport, — nu e chestie oare tot de muncă armonioasă a trupului tău, în timp ce creierul se odihneşte?

O a doua ocupaţie nu trebuie necesarmente să fie pur fizică.

Lăsînd la o parte oamenii excepţionali ca: Michel Angelo, Leonardo da Vinci, Wagner, — aceste genii prodigioase care cu aceeaşi patimă îndeplineau lucruri atît de diferite şi le realizau pe deplin, să citäm numai pe pictorul Ingres şi pe poetul Lenau, care, *numai pentru a se distra* ajunseseră să devie foarte apreciabili violonişti.

Dar acei a căror muncă principală este pur materială?

Acelora nimic nu le va împrospăta puterile, ca citirea unor cărţi înălţătoare, ca vizitele repetate în muzee, ca încercarea de a pătrunde în tainele dumnezeieşti ale lui Beethoven spre exemplu:

Să te odihneşti de muncă prin muncă.

Munca liberă, ordonată şi armonioasă funcţionare a nobilelor facultăţi, întreţinute mlădioase şi fecunde printr-un exerciţiu continuu, liniştit izvor de fericire. Muncă scumpă, — cel ce nu te cunoaşte se întreabă:

„Pentru ce oare trăiesc?" şi, vai, are dreptate.

Încercaţi, voi acei care n-aţi gustat adevărata dulceaţă a muncii, voi care aveţi superstiţiunea că munca e o povară inventată pentru a-şi plăti dreptul de a vieţui pe bietul nostru pămînt; încercaţi să munciţi pentru şi *numai pentru plăcerea* de a vă concentra forţele într-o direcţiune anumită, de a le echilibra bine în folosul *binelui şi naturalului rezultat,* de a vă ameliora progresiv pentru ca acest rezultat să devie din ce în ce mai bogat, mai bun, mai frumos... şi atunci, pe lîngă satisfacţiunea ce veţi simţi de a fi putut ajunge să-l obţineţi, veţi avea şi buna surprindere să constataţi la fraţii voştri oameni *aprobare* şi cîteodată admiraţie, în orice caz *deferenţă* şi *respect.*

* * *

De cîtva timp a început la noi în ţară să se cultive şi să se iubească muzica într-un chip neaşteptat. Compozitori, virtuozi, cîntăreţi, se ivesc din toate părţile, asociaţiuni se formează pentru popularizarea muzicii. Toate acestea sînt foarte îmbucurătoare. Un singur nor întunecă această aurora: este faptul că fiecare vrea să joace un rol preponderent şi de acolo decurg certuri, dezbinări, împărţeala într-un număr neverosimil de fragmente ale asociaţiunilor, care unite ca ideal şi lucrînd paralel, iar nu ciocnindu-se cap în cap, ar ajunge să formeze un bloc destul de impunător, mai ales dat fiind că ţara noastră e atît de mică şi de tînără.

Nu s-ar putea oare ca amorul propriu să joace un rol mai mic la noi, iar dragostea dezinteresată pentru artă un rol mai mare? Ce bine, ce frumos ar fi!

(1916)

* * *

. . . . . ,

Muzica este graiul în care se oglindesc, fără posibilitate de prefăcătorie, însușirile psihice ale omului, ale popoarelor.

Prin ea sufletul blajin al rominului, a devenit cunoscut lumii făcînd pe străini să exclame: „Un popor care cîntă doina atît de duios, trebuie să fie nobil și bun la inimă".

Incă din cea mai îndepărtată antichitate poezia și muzica, cuvîntul și tonul, au mers mînă-n mînă, adesea contopindu-se, completîndu-se.

Cuvîntul aruncă lumină vie asupra sentimentelor descriindu-le, precizîndu-le-n chip plastic. Grație cuvîntului, gîndirea se poate formula. Muzica, revărsîndu-se-n adîncimile sufletului, pătrunde misterioasă, în cele mai tăcute taine ale simțirii. Din îmbinarea cuvîntului și a muzicii s-au născut și se vor naște opere divine, nemuritoare. Astăzi, pentru întîia dată, Academia Romînă, sanctuar al cuvîntului își deschide porțile spre a primi muzica sub copola-i.

Este o zi de o însemnătate deosebită. Este o zi de dulce bucurie, cînd în templul cugetării și al înțelepciunii, solemn pășește Euterpa, muza mîndră și binefăcătoare.

(1933)

Muzică ușoară.. da... ca la Johann Strauss, de o bogăție melodică nobilă, inalterabilă..

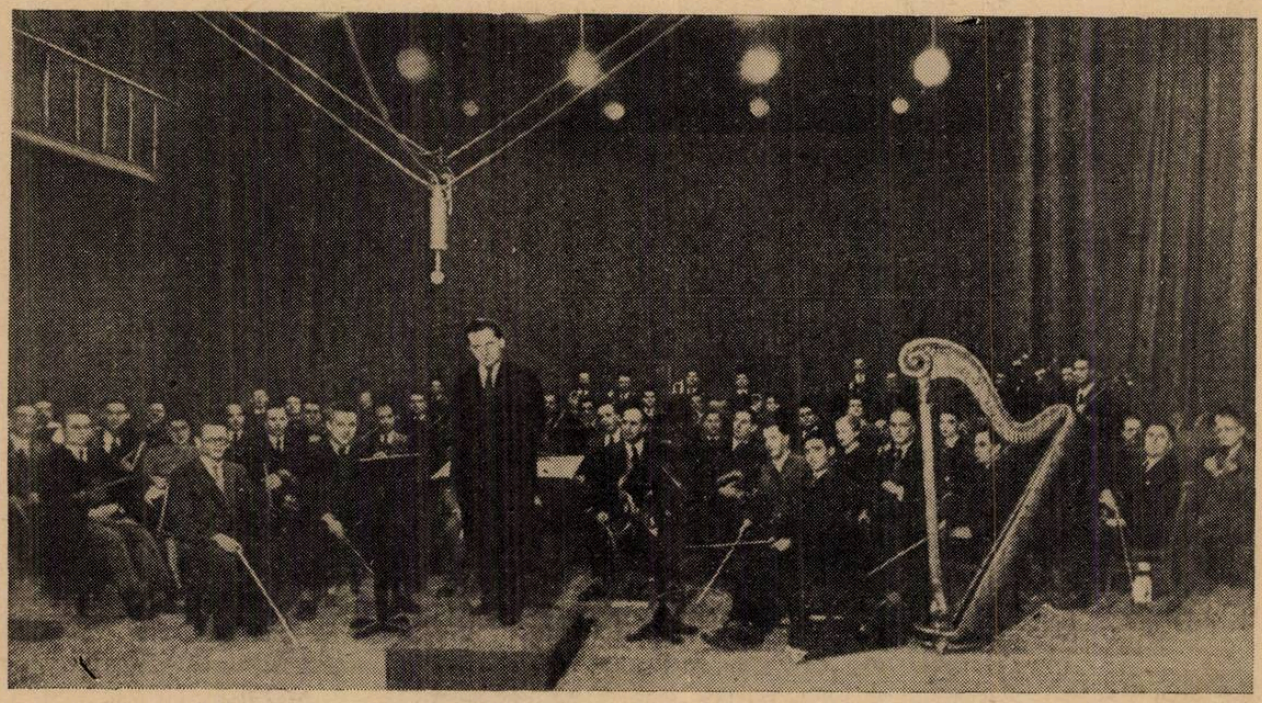
George Enescu

1946

Arta interpretativă a lui George Enescu

de ANTON ADRIAN SARVAȘ

profesor la Conservatorul „Ciprian Porumbescu"
concert-maestru al Filarmonicii de Stat „George Enescu"



George Enescu și orchestra simfonică a radiodifuziunii

Dacă în istoria muzicii George Enescu s-a înscris drept una dintre cele mai de seamă personalități creatoare și interpretative, pentru noi și în viața muzicală a țării noastre din prima jumătate a veacului al 20-lea, marele muzician este neprețuitul deschizător de drumuri care ne-a orientat spre adevărata artă și care a pus temelia școlii muzicale românești.

George Enescu este muzicianul de prestigiu mondial care, cel dintîi, ne-a dezvăluit prin mijlocirea interpretărilor sale atît de autentice și de profunde, conținutul adînc al partitelor și sonatelor lui Bach (pentru prima oară prezentate într-o audiție integrală) și tot el e cel dintîi, de asemenea, care ne-a făcut cunoscute majoritatea lucrărilor vechilor maeștri ai școalei violonistice italiene: Corelli, Tartini, Veracini, Nardini, Locatelli, ș. a.

Repertoriul său a fost unul dintre cele mai vaste de care a dispus vreodată un virtuos al viorii, de la Bach, Haendel, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Brahms, Schumann și Bruch, pînă la Franck, Chausson, Ravel, Respighi, Szymanowski și Haciaturian. Este uriașul caleidoscop sonor vrăjit, pe care marele muzician îl desfășura ca nimeni altul — pentru bucuria și învățătura tuturor — cu măiestria sa genială și unică, cu acel bun gust și acea competință ce vor rămîne îndreptar pentru generații.

Respectînd cu strictețe spiritul și stilul propriu lucrărilor compozitorilor respectivi, Enescu aducea totuși concepția sa despre acestea, tălmăcindu-le totdeauna cu o căldură a tonului ce-i erau specifice și care oglindeau puternica sa personalitate interpretativă.

Puțini sînt aceia — vorbim despre marii maeștri ai viorii — care să fi cunoscut ca George Enescu, pînă în cele mai adînci particularități, opera și viața compozitorilor pe care îi interpreta și pe care îi încadra totdeauna, cu o justețe deplină, în epoca în care au trăit și au creat. Și nimeni nu pătrundea ca el, cu acea genială perspicacitate care-l caracteriza, în esența intimă a operei de artă, a sentimentelor și gîndurilor care o născuseră.

De la Enescu am învățat cum trebuie alcătuit un program de recital, lucru de care o seamă de violoniști ar trebui să țină seamă, credem, ori de cîte ori se prezintă în fața publicului. Astfel, în partea întîia, Enescu oferea cel puțin două lucrări de greutate: o sonată a unui preclasic (Veracini, Tartini) sau una din cele 6 sonate de Haendel și, nelipsită, una din

sonatele sau partitele de Bach pentru vioară. Partea a doua cuprindea piese mai mici, de caracter, sfîrșind cu bucăți de virtuozitate din Wieniawski, Sarasate, Paganini ș. a. Enescu este acela ce a popularizat și la noi minunatele piese de concert care de mai bine de o jumătate de veac fac încîntarea recitalurilor de vioară ca: Preludiu și Allegro de Pugnani, Andantino de Martini, Grave de Friedemann Bach și încă multe altele, în transcripția făcută cu artă și cu un superior meșteșug de către colegul de conservator și bunul său prieten Fritz Kreisler.

Dacă un concert de Enescu era așteptat oriunde ca un mare eveniment artistic de către masele largi ale tuturor ascultătorilor, pentru violoniști, și în general pentru profesioniștii muzicii, orice interpretare a maestrului însemna o mare lecție. Îmi amintesc, de pildă, de chipul magistral în care interpreta Havaneza de Saint-Saëns. Este piesa de concert a cărei fermecătoare melodică reclamă, pentru a fi interpretată așa cum se cuvine, o virtuozitate deosebită. Bucata aceasta făcea parte și din repertoriul maestrului Jacques Thibaud care avea maniera sa proprie de a interpreta Havaneza. Astfel, unele schimbări de poziție, pe care le comporta execuția, erau efectuate cu anumite glissandi. George Enescu evita însă, printr-o minunată extensie de degete, aceste glissandi — de unde o prezentare și mai subtilă a acestei piese.

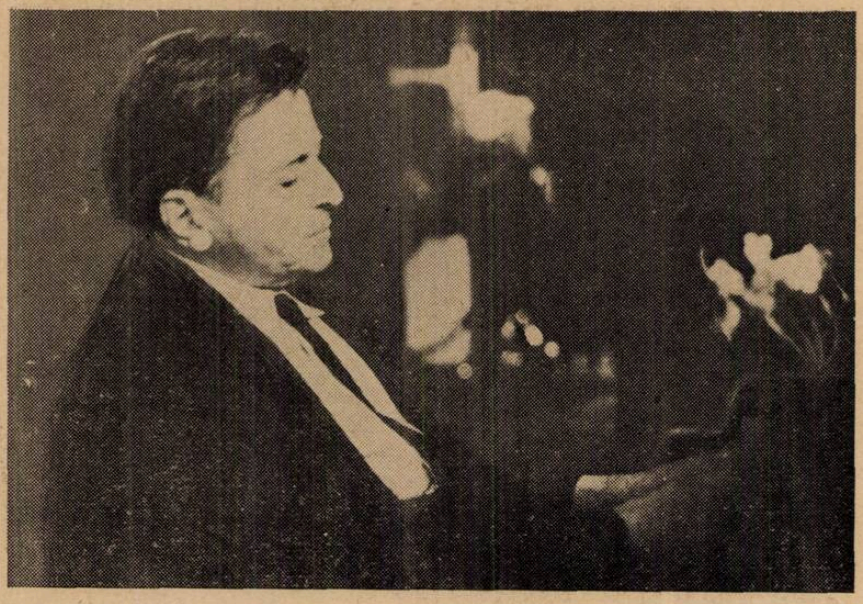
In dorința sa de a populariza unele lucrări mai puțin cunoscute din școala franceză, de Fauré, d'Indy, Dubois, Ropartz, Debussy etc., George Enescu le-a cîntat la noi într-o serie de memorabile concerte de sonate, acompaniat la pian îndeosebi de maestrul Alfred Alessandrescu. Îmi amintesc de asemenea de stagiunile 1914—1916 cînd a dat ciclul de 16 concerte, cu care ocazie a trecut în revistă aproape toată literatura viorii. In opt din aceste concerte, Enescu a fost solistul orchestrei Ministerului Instrucțiunii, în rîndurile căreia am avut cinstea de a cînta ca tînăr absolvent al Conservatorului din București. Celelalte opt au fost recitale cu acompaniament de pian. Dirijor era vestitul violoncelist și profesor la conservator Dimitrie Dinicu, întemeietorul acestei orchestre.

Atunci am auzit neuitatele interpretări din Bach (concertul pentru vioară și orchestră în mi major), Bruch (Fantezia scoțiană), Joachim (concertul în stil unguresc), Spohr (concertul al 8-lea — Gesangszene), Lalo (concertul în fa minor), Vieuxtemps (concertul al IV-lea), Paganini (concertul în re major), Jacques Dalcroze (poemul), pe lîngă celebrele interpretări ale concertelor de Beethoven, Brahms și Mendelssohn. Pentru oricine urmărea cu atenție desfășurarea execuției unui concert, violonistica maestrului apărea uimitoare, în special inegalabila sa tehnică de arcuș. Așa, bunăoară, o dată George Enescu cînta un anumit pasaj cu o anumită trăsătură de arcuș. Nu mică ne era surpriza însă să constatăm că în altă împrejurare maestrul utiliza pentru același pasaj o altă trăsătură. Pentru noi, deprinși să executăm cele mai mici pasaje cu anumite mișcări, realizate totdeauna aidoma, acest lucru a fost cu totul neașteptat. Realitatea e că George Enescu stăpînea cu o atît de înaltă virtuozitate vioara, încît, atent la frazare și în general la linia componistică a lucrărilor pe care le executa, subordona acestora toată tehnica sa. La întrebările noastre făcute cu sfială, maestrul ne-a răspuns zîmbind, cu modestia care îl caracteriza: „Eh, dragă, fac și eu cum sînt inspirat...!" Această magistrală tehnică a arcușului, Enescu o datora în primul rînd aprofundării complete, atît tehnice cît și stilistice a sonatelor și partitelor de Bach. Este un lucru de care ar trebui să țină neapărat seama tinerii ce se consacră studiului viorii.

Un concert ce nu se va șterge niciodată din amintirea mea este cel din primăvara anului 1927, la Paris, dat de orchestra „Concertelor Conservatorului", sub conducerea muzicală a lui Philippe Gaubert. Solist era George Enescu care prezenta concertul de Beethoven. Interpretarea sa atît de adîncă, în același timp de o negrăită poezie, i-a atras una dintre cele mai calde manifestații de simpatie la care am luat parte vreodată. Ca omagiu adus marelui muzician, faimoasa orchestră pariziană a dat cu acel prilej o admirabilă interpretare simfoniei în mi bemol de George Enescu.

Despre violonistica lui George Enescu și fenomenala sa capacitate de adîncire a operei de artă, criticii și muzicologii avizați își vor spune fără îndoială cuvîntul, în volume întregi. Aș dori să evoc însă în rîndurile care urmează impresionanta imagine a dirijorului George Enescu văzută de pe poziția celui care a cîntat între 1919 și 1946 (atît în vechea orchestră a Ministerului Instrucțiunii, cît și în actuala Filarmonică) sub bagheta acestui mare maestru.

S-au spus și s-au scris deja multe despre memoria sa extraordinară. George Enescu cunoștea pe de rost repertoriul de concert și unele dintre exemplele izbitoare a fost dirijarea, pe dinafară, cu mulți ani în urmă, a Damnațiunii lui Faust de Berlioz, a Simfoniei a IX-a Beethoven, a actului al III-lea din Parsifal de Wagner, lucrări vocale simfonice date și cu participarea vechii asociații corale „Carmen". Apariția lui George Enescu la pupitrul dirijoral era precedată de o anumită rumoare în rîndurile orchestrei, rezultată din admirația nețărmurită a tuturor, amestecată cu — nu ocolesc cuvîntul — o anumită timorare. Într-adevăr, marele nostru maestru avea un auz extrem de fin, o atenție distributivă permanent prezentă și o exigență colosală — ceea ce implica din partea tuturor o încordare cu totul deosebită. Căci cea mai mică greșeală la repetiții era imediat reperată, repetiția întreruptă. Îmi reamintesc că o dată regretatul coleg, prim violonistul Teodor Popovici, a notat pe furiș nu mai puțin de 120 întreruperi la o singură mișcare a unei simfonii...! Exigențele lui George Enescu porneau de la acordajul perfect al orchestrei pînă la nuanțele cele mai fine ale



George Enescu la pian

execuției — privință în care era neînduplecat. Urmărind totdeauna tempoul cel mai just, sonoritatea cea mai perfectă și de o omogenitate desăvîrșită, George Enescu viza totdeauna construcția mare, de ansamblu, a lucrării, cu o competență incontestabilă și cu o energie biruitoare. De o punctualitate proverbială la repetiții, el nu ar fi consimțit niciodată să încheie munca înaintea orei stabilite. Scotea totdeauna din buzunar un ceas mare, vechi și precis, spunînd cu bunătate, dar fără loc de discuție: „pardon, mai avem trei minute!". Gestul său dirijoral, energic pînă la vehemență, era precis și autoritar, iar privirea sa fascinantă, exercita asupra tuturor un adevărat magnetism. Fiecare muzician din orchestră avea impresia că este urmărit personal și fapt este că maestrul era prezent cu ochiul său ager pretutindeni, solicitînd cu gestul ca și cu privirea intrarea unui instrument, o potolire a sonorităților ori o majorare a acestora. Îmi sună permanent în memorie cuvintele lui George Enescu pe care le adresa îndeosebi instrumentiștilor de la coarde: „Arcuș mult, arcuș mlădios, sonoritatea frumoasă, sunet catifelat, cîntați cu cît mai mult suflet...".

Punctul de vedere al lui George Enescu în interpretările sale dirijorale poate fi rezumat în cuvintele: cel mai fidel slujitor al partiturii. Într-adevăr, Enescu nu și-a permis niciodată libertăți de interpretare în dauna autorului.

În 1945 am avut cinstea să cînt, ca solist, concertul pentru vioară și orchestră de Beethoven sub conducerea muzicală a maestrului Enescu. Îl mai cîntasem înainte și cu alți dirijori, printre care și Ionel Perlea. Este lesne de închipuit totuși cît eram de timorat. La repetiții, maestrul s-a așezat după obiceiul său, la pian, făcînd din memorie cel mai complet, mai artistic și, bineînțeles, mai simfonic acompaniament al concertului, în vreme ce eu executam partea solistică, posibilitățile interpretative ale maestrului la pian fiind poate, tot atît de mari și complete cît și cele ale violonistului și dirijorului. În clipele acelea George Enescu oficia... Dăruindu-se muzicii cu atîta bucurie și cu o atît de puternică trăire interioară, el comunica tuturor unele dintre cele mai puternice emoții artistice. În ceea ce privește interpretarea concertului de Beethoven era realizată de către Enescu în cel mai pur stil clasic: acela pe care îl aflase încă de pe vremea adolescenței, cînd a studiat la Viena, unde tradiția beethoveniană era păstrată neștirbită.

Cu un simț infailibil al proporțiilor, dar în același timp fără să neglijeze vreunul din detalii, George Enescu crea fie simfonia destinului, fie Simfonia a IX-a de Beethoven, ca și „Simfonia fantastică" de Berlioz ori simfoniile de Brahms, întocmai ca pe niște adevărate monumente sonore.

Dacă George Enescu ne-a lăsat prin măreața sa operă una dintre cele mai prețioase moșteniri artistice, exemplul înălțător al muzicii sale necurmate, ne este prețios într-o egală măsură. Realizările sale se sprijineau atît pe genialele-i însușiri, cît și pe activitatea neobosită. Se întîmpla adesea ca George Enescu, care se afla primul dimineața la pupitrul dirijoral al Filarmonicii, în după-amiaza acelei zile să aibă o repetiție prelungită de cvartet, pentru ca seara să apară pe podiul Ateneului în propriul său recital. Cutezam atunci să întrebăm dacă nu cumva se resimte de această muncă uriașă. Răspunsul său era invariabil: „Nu, nu sînt obosit, munca nu mă obosește...".

Așa l-am cunoscut pe George Enescu, marele artist și neasemuitul muncitor pe tărîmul artei — pildă măreață a unei vieți puse în slujba umanității și a frumosului.

Emisiunile muzicale radio, închinate lui George Enescu

de EUGEN PRICOPE

Era a doua zi după ce se dăduse de știre încetarea din viață a lui George Enescu. Vocea crainicului de la radio repeta din cînd în cînd: „Anunțăm pe ascultătorii posturilor noastre de radio că începînd din ziua de 6 mai pînă duminică 15 mai 1955, se va transmite un ciclu de emisiuni muzicale comemorative, consacrate marelui muzician romîn, George Enescu. Aceste emisiuni vor fi precedate de cuvîntul unor fruntași ai vieții noastre artistice și culturale..."

Pe compozitorul înfrățit în același țel cu Enescu, care și-a dăruit toată activitatea nobilei misiuni de făurire și înflorire a artei noastre, pe instrumentistul care a cîntat sub bagheta lui sau în vreun cvartet alături de maestru, pe ascultătorul sau cîntărețul ce a avut fericirea să ia parte vreodată la execuția Simfoniei a IX-a de Beethoven dirijată de Enescu, pe studentul de conservator, pe oricine l-a înfiorat arcușul enescian ce făcea să retrăiască o sonată de Bach, ca și pe lăutarul păstrător al atîtor comori de artă populară, ori pe țăranul cu obrazul bătut de vînt și cu palmele crăpate de trudă, care s-a minunat de farmecul căpătat de cîntecul „Am un leu și vreau să-l beu, nici acela nu-i al meu", ori de „Ciocîrlia" în Rapsodia I-a, pe toți, vestea morții lui Enescu i-a zguduit adînc. Undele emisiunilor de radio consacrate marelui dispărut departe de pămîntul și oamenii atît de dragi lui, așterneau parcă vălul doliului pe întreg cuprinsul țării.

„Vestea năprasnică a morții lui George Enescu a îndurerat inimile întregului nostru popor care a pierdut pe cel mai mare muzician al său. Iar pentru toți acei ce l-au cunoscut îndeaproape și au conlucrat adesea cu el, printre care mă număr și eu, durerea este cu atît mai covîrșitoare...". Așa și-a început Alfred Alessandrescu cuvîntul său radiodifuzat, deschizînd, la 5 mai seria emisiunilor.

In aceeași zi, cîteva ore mai tîrziu, vorbea la microfon Constantin Bobescu. El evoca, între altele, momente din turneele prin țară ale maestrului, apoi suferințele războiului trecut cînd Enescu, la Iași fiind, turna balsamul mîngîietor al muzicii peste rănile sîngerînde ale ostașilor.

Academicianul Mihail Andricu a schițat în cîteva linii [1]) cele mai proeminente trăsături ale lui Enescu. El a vorbit despre ajutorul dezinteresat pe care-l dădea compozitorilor, ctitorul școlii noastre simfonice, de căldura și bunătatea fără margini a sufletului lui Enescu... „ce vedea totul la un nivel înalt, departe de orice meschinărie sau sentiment josnic".

A doua zi [2]) am ascultat vibrantele mărturii despre George Enescu ale compozitorului Ion Dumitrescu. Izvorîte din cele mai curate și puternice sentimente de prețuire pentru ilustrul purtător al geniului creator romînesc, cuvintele sale au deșteptat fiecăruia dintre noi amintiri proprii legate de Enescu. Cine știe cîți dintre nenumărații admiratori ai artei enesciene n-au făcut prima cunoștință cu marele artist citind încă din copilărie povestea minunată a vieții lui prin vreo carte cu „Cugetări despre arta muzicală, noțiuni de teoria muzicii, informații istorice, biografii și portrete de muzicieni ilustri".

I-a venit pe urmă rîndul compozitorului Paul Constantinescu să împărtășească simțămintele și gîndurile despre Enescu pe care l-a numit „făclie a culturii neamului nostru" [3]). Glasul său, călătorind pe nesfîrșitele cărări ale văz-

Inaintea unui concert

1) Vineri 6 mai ora 22,20
2) 7 mai, orele 20
3) 8 mai, orele 21,15

duhului, unea în aceeași bătaie de inimă pe toți cei ce-l ascultau. Ultimele cuvinte ale compozitorului au dăltuit parcă monumentala figură a lui Enescu fixînd-o la locul ei de supremă cinste: „Pentru noi și pentru toți, George Enescu rămîne om, o culme și un simbol".

La microfonul posturilor noastre de radio s-au perindat apoi, alături de muzicieni, oameni care activează în alte domenii ale culturii. Scriitorul Tudor Arghezi ne-a dus cu mulți ani în urmă, în casa lui Luchian, evocînd impresionanta vizită făcută de Enescu pictorului bolnav, țintuit la pat de multă vreme [4]).

Emoționante au fost de asemenea spusele profesorului Traian Săvulescu [5]). El a înfățișat în toată splendoarea ei personalitatea artistică, înalta conștiință morală și cetățenească a lui Enescu. „Alături de artă, țara și poporul i-au fost temeiul datoriei lui sfinte și față de ele nu și-a îngăduit uitare sau abatere. Ele au fost rostul vieții lui îmbelșugate de realizări dăruite cu inimă largă oamenilor, oriunde i-a întîlnit, și care la rîndul lor l-au răsplătit cu iubire și cu venerație". Relevînd legăturile geniului cu solul românesc, Președintele Academiei Republicii Populare Române a spus printre altele, că sentimentul patriotismului l-a înălțat pe Enescu..." la nivelul unei morale intransigente și al unui umanitarism de cea mai curată speță". „Mă doare — a spus în continuare profesorul Traian Săvulescu — că străini haini și clica de fugari, care l-au amărît pînă în ultimele clipe, au dovedit atîta cruzime cu cel mai bun și mai generos om pe care l-am cunoscut, refuzîndu-i bucuria, — pe care el a intonat-o de atîtea ori în finalul Simfoniei a IX-a — de a reveni în patrie și de a vedea pe semenii săi înfrățiți în muncă, în bună înțelegere, doritori de pace, doritori de bine și frumos — principii care i-au fost crezul vieții lui".

Printre muzicienii noștri care au mai vorbit la microfon despre Enescu se numără profesoara Florica Musicescu de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" care a privit latura interpretativă enesciană [6]) și compozitorii Alfred Mendelsohn [7]) și Sabin Drăgoi [8]).

In timp ce Alfred Mendelsohn a zugrăvit cu precădere chipul atît de variat al artistului și felul larg în care se manifestă apartenența națională a creației și interpretării lui Enescu, Sabin Drăgoi, depănînd cîteva amintiri, a atras atenția asupra aspectului „George Enescu, iubitorul, înțelegătorul, prețuitorul și valorificatorul tezaurului nostru folcloric".

Despre „artistul sintetic, pe cale de dispariție din cultura muzicală contemporană" — cum spunea I. Iampolski acum aproape un deceniu, referindu-se la multilateralitatea geniului enescian — au vorbit la posturile noastre de radio și cîteva personalități muzicale proeminente de peste hotare.

4) 9 mai, ora 21,30
5) 11 mai, ora 21,30
6) 10 mai, ora 19
7) 12 mai, ora 22,30
8) 14 mai, ora 20.

În cadrul prezentării concertului orchestrei simfonice a Filarmonicii „George Enescu" (29 mai) dirijat de Alfred Alessandrescu și dedicat în întregime creației lui Enescu, am auzit la radio, înregistrat pe bandă de magnetofon, cuvîntul pianistei franceze Marguerite Long al cărei nume și-a cucerit de mult faima mondială. Ea a felicitat țara noastră pentru înființarea concursului internațional de interpretare „George Enescu" și pentru toate celelalte inițiative... „menite să eternizeze marele și gloriosul nume al lui George Enescu".

Cuvinte calde și pline de prețuire au fost auzite de asemenea la posturile noastre de radio din gura marilor compozitori Aram Haciaturian, Zóltan Kodály și Pancio Vladigherov [9]).

„Ascultătorii și compozitorii sovietici cunosc bine opera lui Enescu" — a spus, printre altele, Haciaturian... „De un uriaș succes s-a bucurat turneul lui Enescu la Moscova, care a avut loc puțin timp după sfîrșitul războiului. Enescu și-a cucerit simpatia caldă a iubitorilor de muzică sovietici".

Compozitorul maghiar Zóltan Kodály a evocat ultima sa întîlnire cu maestrul român (Chicago 1947) și a vorbit despre popularitatea de care se bucură și în America „Rapsodia română" a lui George Enescu, iar Pancio Vladigherov și-a exprimat astfel admirația pentru ilustrul muzician: „M-a fermecat atît ca compozitor prin creațiile sale puternice, cît și ca violonist, prin interpretarea adîncă a operelor pe care le executa...", „George Enescu a lăsat o amintire de neuitat, nu numai în țara lui. Compozitor, el va trăi în minunatele lui Rapsodii românești, în cele două suite, în simfoniile și în „Poema română", în muzica de cameră, în numeroasele cîntece și piese, în opera „Oedip".

Și nu întîmplător a menționat Vladigherov în primul rînd Rapsodiile. Ele constituie aspectul cel mai direct și elocvent al legăturii artistului-patriot cu țara sa. Popularitatea, superioara lor valoare artistică, sînt atît de unanim recunoscute încît glasurile răzlețe ale adepților cosmopolitismului, ale înstrăinaților pripășiți în Apus, cărora muzica populară le „miroase a opincă" și care le socotesc drept „păcate de tinerețe" ale maestrului, nu reușesc să adumbrească nici cît o gămălie de ac valoarea lor.

„George Enescu (se spunea într-o emisiune radiofonică din ziua de 22 mai) s-a stins din viață, dar geniul lui — lucrări, gînduri, învățăminte, — continuă să lumineze drumul muzicii noastre către țărmuri noi. Cel mai frumos discurs, cea mai asemănătoare sculptură nu va putea da decît o imagine destul de depărtată a sufletului, a măreției unui muzician. In schimb, o pagină din muzica lui, un rînd cîteodată, ne dezvăluie dintr-o dată tot adevărul. De aceea cel mai frumos omagiu adus unui compozitor este acela de a-i cînta operele".

9) Vezi revista „Muzica" nr. 5/1955

Intr-adevăr, posturile noastre de radio au făcut foarte mult în această privință. „Noroc că pe lîngă amintirile întipărite în suflete — a spus în vibrantul ei salut adus memoriei lui Enescu, eminenta artistă Lucia Sturdza Bulandra [10]) — au mai rămas și cîteva înregistrări la radio care ne vor permite din cînd în cînd să ne mîngîiem memoria ascultîndu-l cel puțin în aceste reproduceri".

Din nefericire înregistrările sînt foarte puține, prea puține. Aceasta și din cauza nepăsării celor care trebuiau să se îngrijească în trecut de păstrarea cu sfințenie a ceea ce rămăsese ca înregistrări pe ici pe colo, din întîmplare, ca prin minune; această nepăsare ne-a lipsit pe toți și în special pe cei din generația tînără — care n-au mai apucat să-l vadă și să-l audă pe Enescu la Ateneu, la Dalles, sau în turneele lui prin țară — de comori artistice neprețuite.

In cadrul emisiunilor radiofonice consacrate memoriei lui Enescu, în care au vorbit compozitori romîni și străini, interpreți, oameni de litere și teatru, academicieni, am putut asculta printre altele Simfonia I-a de Enescu, interpretată de orchestra Filarmonica din București sub conducerea autorului, Simfonia a 4-a de Brahms în aceeași execuție, Concertul brandenburgic în fa major, nr. 2 de Bach, tot cu orchestra Filarmonica din București, dirijată de Enescu și interpretată de soliști ai orchestrei.

In ultima vreme Radiodifuziunea noastră, ca urmare a demersurilor insistente făcute pentru procurarea de înregistrări în legătură cu Enescu, a reușit să pună la dispoziția ascultătorilor o serie de lucrări — cu precădere de Bach — interpretate de violonistul și dirijorul Enescu. Prezența lor regulată la microfon a căpătat aspectul unui ciclu de emisiuni care erau așteptate cu un viu interes. Astfel au fost de pildă: Concertul pentru patru piane și orchestră în la minor (transcripție după Vivaldi) interpretat de Ansamblul concertelor de cameră din Paris dirijat de George Enescu (soliști C. Chailley Richez, F. le Gonidec, J. J. Painchaud și Grimaud), Concertul brandenburgic nr. 5, în aceeași interpretare (soliști fiind Chailley Richez, pian, Christian Ferras vioară, J. P. Rampal flaut), Concertul în re minor pentru trei piane și orchestră, dirijat de Enescu (soliști Chailley Richez, F. le Gonidec și J. J. Painchaud).

Sîmbătă 2 iulie, la orele 19,05 s-a transmis la radio un program sub titlul „Noi înregistrări muzicale primite din partea Radiodifuziunii sovietice". Era un concert George Enescu înregistrat cu prilejul turneului întreprins cu un neasemuit succes de maestru în Uniunea Sovietică (1946). Programul a cuprins: Preludiul și fuga în sol minor de Bach, interpretat la vioară de Enescu, Menuet și Largo espressivo de Pugnani-Kreisler, în execuția lui Enescu și a pianistului Alexandr Makarov, Rapsodia în la major, în interpretarea Orchestrei Simfonice de Stat a Uniunii Sovietice dirijată de autor, Concertul pentru două viori și orchestră de Bach în care soliști erau George Enescu și David Oistrah iar orchestra era dirijată de Kiril Kondrașin. (Același concert l-am auzit la posturile noastre de radio și în cunoscuta execuție a lui Enescu și Menuhin, acompaniați de orchestra simfonică din capitala Franței, dirijată de Pierre Monteux).

In săptămîna de la 15—21 august 1955, cu prilejul împlinirii a 74 de ani de la nașterea lui Enescu (7/19 august 1881) s-au transmis la radio mai multe emisiuni închinate memoriei lui. Astfel, în ciclul „Mari interpreți" s-a difuzat marți, 16 august, ora 19,00, Sonata nr. 2, în la minor, pentru vioară solo și Partita nr. 3, în mi major, de Bach. Sînt înregistrări din cele mai recente făcute în perioada în care boala nemiloasă măcina din ce în ce mai mult sănătatea maestrului. Cercul de profitori care au mișunat mereu în jurul lui Enescu, căutînd să-i speculeze talentul și munca, cel mai înalt crez al vieții lui, au vrut pe semne să nu piardă ceea ce mai puteau cîștiga de pe urma sa. Cît efort, cită supremă adunare și încordare a forțelor care se iroseau, i-o fi trebuit violonistului-soare, care cobora spre asfințit, să mai arunce o dată lumina artei lui ce strălucise peste tot pămîntul!

Tot în săptămîna de la 15—21 august am ascultat la radio o formă interesantă de emisiune muzicală, în care a fost prezentat nr. 5 al revistei „Muzica", închinat lui George Enescu. Omagiile fruntașilor vieții noastre cultural-artistice și ale celor de peste hotare, reproduse în paginile organului Uniunii Compozitorilor din R.P.R. și a Ministerului Culturii, care fuseseră transmise mai înainte la radio, ca și articolele semnate de Zeno Vancea, Tudor Ciortea etc., au fost ilustrate cu muzică compusă, cîntată sau dirijată de George Enescu. Am ascultat printre altele — în întregime sau fragmentar: „Poemul" de Chausson (în paginile revistei „Muzica", a fost reprodusă o impresionantă fotografie, luată în timp ce maestrul, aproape transfigurat, interpreta această lucrare), Andantele din Sonata nr. 2 pentru vioară și pian de Enescu, Chacona de Bach și finalul Sonatei a 3-a „în caracter popular romînesc" (sonată caracterizată de Arthur Honegger drept „o manifestare capitală în repertoriul viorii, în ultimii 30 de ani").

In aceeași săptămînă am auzit o emisiune despre Enescu hărăzită copiilor și am avut de asemenea marea bucurie să ascultăm la radio „Octetul" pentru coarde, op. 7, dirijat de Enescu însuși. Ce frumoasă realizare! Cît de armonios a sunat ansamblul! Enescu a tălmăcit lucrarea așa precum el însuși recomanda în prefața pentru noua ediție a Octetului.

...„E de notat pentru execuția lui că nu trebuie să se insiste prea mult asupra unor artificii contrapunctice pentru ca să se permită

10) 13 mai, orele 16,35.

astfel punerea în valoare a elementelor tematice și melodice esențiale".

Peste o lună se împlinea un an de cînd mulți dintre iubitorii de muzică ascultaseră pentru prima oară această lucrare (ea datează din 1900), dirijată de C. Silvestri, cu prilejul concertului de muzică de cameră închinat lui George Enescu și organizat la sala Dalles în toamna trecută de Filarmonica de Stat. Audiția a constituit atunci o revelație pentru mulți; poezia, nesfîrșita bogăție a conținutului ei expresiv, i-a cucerit pentru totdeauna pe ascultători. A trecut multă vreme pînă ce s-a transmis la postul nostru de radio această lucrare ...„în primă audiție" cum s-a anunțat. De ce? De ce a trecut atîta vreme pînă ce s-a transmis la radio „Dixtuorul"? Trebuie să se facă tot ce este cu putință pentru redarea lui Enescu în întregimea lui și în cel mai scurt timp poporului său, din a cărui conștiință face parte împreună cu Eminescu, cu Grigorescu sau Andreescu și celelalte mari figuri ale culturii și artei noastre.

Slujitorilor radioului nostru care, în anii trecuți, ca și în ultima vreme, au avut o contribuție de mare importanță în difuzarea creațiilor și interpretărilor lui Enescu, le revine îndatorirea de onoare să continue cu și mai mult sîrg activitatea de propagare a artei ilustrului nostru artist. (Este necesar ca și alte înregistrări cum ar fi „Impresii din copilărie" realizate de Enescu și Lipatti sau sonatele de Schumann, în interpretarea lui Enescu acompaniat de C. Chailley Richez, să fie procurate). Textele prezentărilor trebuie substanțial primenite, completate cu noi date, întrucît unele dintre ele sînt schematice și foarte sărace. (Exemplul cel mai grăitor este tocmai acel al Rapsodiilor). Sugerăm Direcției Muzicale Radio realizarea unor montaje educative menite să înlesnească pătrunderea mai ușor în marea masă a ascultătorilor a creațiilor enesciene. Pe lîngă vechile cicluri de emisiuni în care se difuzează creația și se face cunoscută marelui public arta interpretativă a lui Enescu (este vorba de ciclurile „Sonata", „Simfonia", „Figuri de compozitori romîni", „Rapsodii de compozitori romîni", „Mari interpreți", „Suite de compozitori romîni" etc.), ar fi bine de asemenea dacă în fața microfonului ar fi invitați compozitori și interpreți, colegi și colaboratori ai marelui dispărut, cei care au trăit în preajma lui George Enescu, spre a împărtăși din amintirile lor, din învățămintele primite de la maestru.

Orice urmă lăsată de glorioasa lui viață trebuie să fie făcută cunoscută și valorificată. Însemnările lui pe partituri, indicațiile orale din timpul repetițiilor, în sfîrșit totul trebuie să fie dat spre folosul continuei dezvoltări a artei noastre muzicale.

Pentru radiodifuziunea noastră lista operelor lui Enescu ar trebui să constituie un plan de muncă în vederea realizării unor înregistrări muzicale de cea mai înaltă valoare artistică, demne de Enescu, artistul, omul, demne de cel mai mare muzician romîn.

Probleme și discuții

Despre noțiunea de dezvoltare în muzică [1])

(partea II-a)

de ZENO VANCEA

maestru emerit al artei din R.P.R.
laureat al Premiului de Stat

În partea întîia a prezentului studiu, am arătat intenția de a axa considerațiile teoretice cu privire la noțiunea de dezvoltare în muzică, pe creația de azi a compozitorilor din țara noastră. În partea introductivă a studiului nostru, am arătat că, deși termenul de dezvoltare a căpătat cu timpul un sens mai limitat, folosindu-se aproape exclusiv numai în legătură cu travaliul tematic (din formele sonate, rondo, scherzo, etc.), fenomenul dezvoltării domină orice manifestare de creație muzicală, de la cel mai simplu cîntec popular pînă la formele complexe ale muzicii simfonice și dramatice.

Sub acest aspect, anume al dezvoltării substanței muzicale populare în accepțiunea largă a noțiunii de dezvoltare, muzica noastră profesională oferă o seamă de exemple concludente.

În privința aceasta, creația lui Paul Constantinescu este deosebit de interesantă, fiindcă compozitorul face parte din acei reprezentanți ai școlii noastre naționale care consideră drept principala lor misiune artistică, aceea de a da creațiunii populare cea mai înaltă formă artistică.

Am afirmat în cursul acestui studiu, că nici un element al actului de creație muzicală nu poate fi lipsit de ceea ce se numește inspirație, că el nu poate fi deci rezultatul unui simplu calcul la rece. Dar este tot atît de adevărat că actul de creație muzicală, oricît de „inspirat" ar fi compozitorul, comportă și o bună doză de raționament, după cum, în general, viața afectivă a omului nu poate fi separată de gîndire (și invers). În actul de creație muzicală, elementul afectiv trebuie să se îmbine deci în mod armonios cu raționamentul, adică, între altele, cu partea tehnică a meșteșugului componistic, pentru a nu degenera într-o înșiruire haotică de elemente muzicale și, invers, raționamentul nu trebuie să devină o simplă operație matematică. Compozitorul clasic rus Rimski-Korsakov spune în privința aceasta că *„orice artist cu talent trebuie să fie în același timp și tehnician și poet, iar caracteristica lui personală depinde doar de predominarea unui element sau a altuia"* [2]).

Este deci firesc ca atunci cînd se face analiza unei opere muzicale urmărind problema dezvoltării *sub aspectul tehnic* (după părerea noastră, absolut indispensabilă pentru a ajunge la anumite concluzii în privința folosirii metodelor juste ale artei dezvoltării), să se insiste în mod necesar mai mult — mai ales cînd studiul se adresează unor specialiști — asupra problemelor tehnice, decît asupra „imaginilor poetice" pe care ele le evocă la un ascultător. Atitudinea unor critici muzicali, care nu înțeleg că o analiză muzicală trebuie forțamente (după însăși definiția lui Rimski-Korsakov amintită mai sus) să cuprindă și o analiză sub aspectul tehnic, este, după părerea noastră, o poziție întru totul nedialectică, am putea spune chiar metafizică. O melodie nu se dezvoltă cu de la sine putere (oricît de mult ar fi stăpînit compozitorul de dorința exprimării unor imagini poetice), dacă autorul ei nu ține seama de anumite legi ale *materialului sonor* pe care-l *mînuiește*. A recunoaște că munca creatoare cuprinde în sine în mod necesar și elementul constructiv (fiindcă sunetele unei compoziții nu se orînduiesc după ... dictatul unor „forțe divine" necunoscute, muzicianul nefiind un simplu receptor pasiv al „vocii divine", ci după o anumită logică intrinsecă muzicii) este departe de a fi „formalism" [3]) ci doar înțelegerea a ceea ce afirmă și Rimski-Korsakov, a necesității de organizare a materialului sonor. Rimski-Korsakov spune: „Muzica, ca artă constructivă principală, este *arta gîndirii poetice*, exprimată în frumusețea țesăturii muzicale tonalo-ritmice".

Este deci clar că exprimarea prin muzică a unei idei poetice, a conținutului emotiv, nu se face cu metode anarhice, ci se realizează printr-o anumită logică de organizare a sunetelor, se concretizează prin anumite procedee tehnice, care pot și trebuie să fie analizate pentru a împărtăși și altor compozitori, experiența maeștrilor.

Dacă nu ar fi așa, atunci nu ar fi necesar ca meșteșugul componistic să se învețe în conservatoare și ar fi suficient ca un ins înzestrat cu facultatea de a exprima idei poetice, sentimente etc. prin muzică, să improvizeze compozițiile sale sub sugestia momentului.

(Este bine să se reamintească cu această ocazie, că substantivul „compoziție" vine de la verbul „componere" adică a pune la un loc și că acest „pune la un loc" este în bună parte în funcție de stăpînirea meșteșugului). Este

1). Vezi „Muzica" nr. 3/1955

2). P. Apostolov: „Despre elementul poetic în muzică", articol apărut în „Sovetskaia Muzîka" nr. 1/1955, reprodus în „Muzica" nr. 3 și nr. 4/1955.

3). Unii începători în domeniul muzicologiei numesc aceasta „hanslickism", după faimosul critic muzical vienez Hanslick, reprezentant de frunte al esteticii formaliste din veacul al XIX-lea.

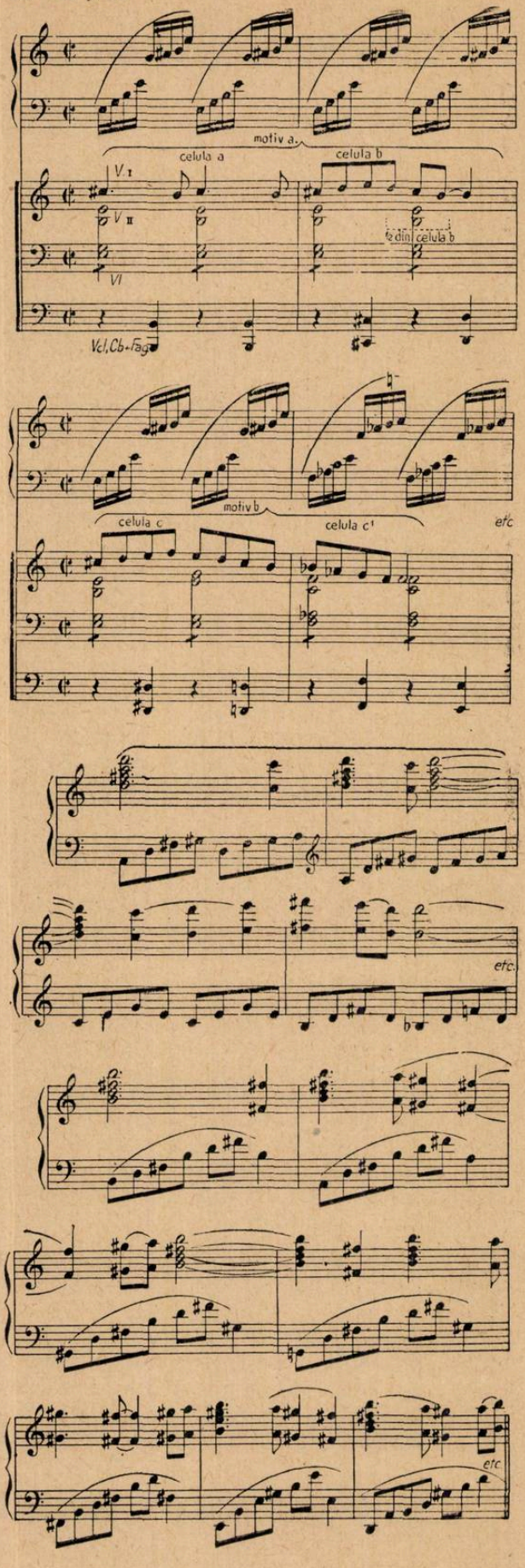
inutil să accentuăm pentru a nu știm cîta oară, pentru evitarea oricăror răstălmăciri, că desigur, meșteșugul cel mai perfect *nu poate constitui un scop în sine,* ci doar un mijloc pentru ca „focul sacru care trebuie să licărească în artist, prin creația sa, să se aprindă și în acei pe care îi desfată creația" (Serov).

Întorcîndu-ne după această digresiune necesară pentru risipirea unor confuzii voite sau întîmplătoare din activitatea de critică muzicală a unora, ne propunem în cele ce urmează să urmărim procedeele de dezvoltare folosite de Paul Constantinescu, cît și de alți compozitori din țara noastră.

Încă de pe băncile școlii, drumul lui Paul Constantinescu a mers consecvent pe această linie de valorificare creatoare a folclorului muzical și a cîntării de strană (în cea mai mare parte și ea creație populară). În mod firesc, această activitate a început prin utilizarea melodiilor populare în forme mai mici, în care cîntecele și melodiile populare de dans au fost dezvoltate prin menținerea neschimbată a acestor melodii, — doar printr-o învești mîntare armonică mereu schimbată, sau printr-o amplificare polifonică. În privința aceasta sînt tipice dansurile sale precum și „Suita românească", iar în privința dezvoltării polifonice, „Trio bizantin" pentru coarde.

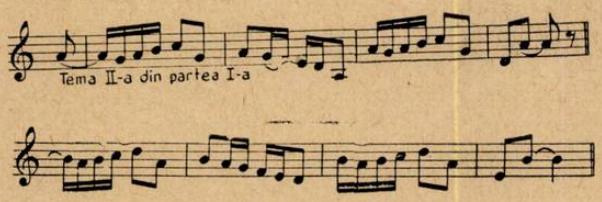
Abia cînd sfera creatoare a compozitorului se lărgește prin atacarea unor forme de mai mare complexitate — începutul îl face cu Simfonietta — cînd deci în asemenea lucrări se ivește problema travaliului tematic, compozitorul a fost obligat să rezolve problema dezvoltării melodiei populare sub toate aspectele ei. Astfel, această operație artistică a dezvoltării are în creația lui Paul Constantinescu multiple înfățișări. Făcînd abstracție de numeroasele cazuri în care compozitorul utilizează melodia populară fără nici o modificare a substanței melodice (suitele, dansurile populare, rapsodiile, etc.) operația dezvoltării materialului tematic capătă următoarele înfățișări: 1) Melodia populară este supusă unor modificări mai mult sau mai puțin esențiale din punct de vedere melodic și ritmic: de exemplu, tema I-a din Concertul pentru pian, care este o modificare a cîntecului popular moldovenesc „Se mărită cîrna" și tema a II-a din aceeași parte a acestei lucrări, care este o variantă a celei dintîi, capătă prin modificarea ritmică și armonică un alt caracter expresiv. (Învești mîntarea ei armonică deosebită de aceea a temei I dovedește cu prisosință că folosirea principiilor modale în armonie nu duce la îngustarea posibilităților armonice — după cum au încercat să afirme unii — ci din contră la o lărgire considerabilă a acestor posibilități).

Ex. 1 a și b.



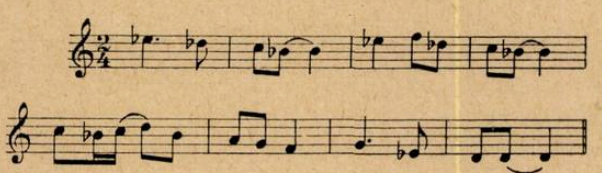
2) O perioadă muzicală este formată din același fragment melodic popular, cu deosebirea doar că cele două semiperioade se succed pe trepte diferite, căpătînd deci o altă înveșmîntare armonică (tema a II-a din Concertul pentru cvartet de coarde).

Ex. 2.



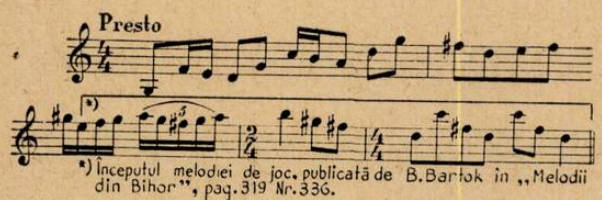
3) Compozitorul păstrează linia generală a melodiei, dar o parte a melodiei este continuată pe o altă treaptă decît în forma ei originală populară. (De exemplu ideea a II-a din primul grup de teme din partea întîi a cvartetului).

Ex. 3



4) Compozitorul îmbină două fragmente populare deosebite.

Ex. 4



5) Compozitorul întregește melodia populară printr-o adăugire personală, fie că îi face un început (ca în cazul temei din rondo-ul cvartetului), fie că o continuă (ca în cazul melodiei din adagio-ul Concertului pentru pian).

Sub toate aceste aspecte ale dezvoltării melodiei populare, Simfonietta, Concertul pentru pian, Balada haiducească, Concertul pentru cvartet de coarde oferă exemple instructive.

Avînd în vedere că analiza concertului de pian a fost făcută de autorul acestui studiu într-un număr mai vechi al revistei „Muzica" [4]), ne vom mărgini să facem aici o succintă analiză, în ceea ce privește problema dezvoltării, a Concertului pentru cvartet de coarde.

Concertul pentru cvartet de coarde al lui Paul Constantinescu constituie o dovadă elocventă că melodiile noastre populare, folosite fie în forma lor autentică, fie într-o formă modificată, pot servi în mod strălucit drept material melodico-tematic pentru lucrări de mare complexitate, cu un conținut variat de idei și sentimente.

Aceasta se referă atît la înveșmîntarea armonică a temelor luate din folclor, la dezvoltarea și valorificarea lor pe plan arhitectural, la punerea lor într-un raport dinamic de forță, cît și la inventarea de idei muzicale noi, fie prin modificarea unor motive populare similare, fie prin îmbinarea mai multor motive din melodii populare deosebite sau întregirea unor motive populare cu motive proprii ale compozitorului.

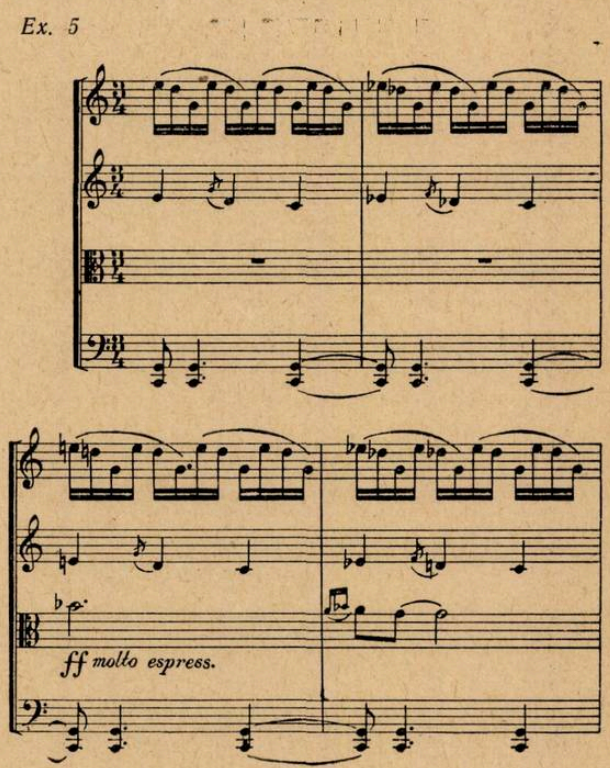
Se înțelege de la sine că aceste procedee ingenioase de inventare de idei noi din altele existente, presupun în afară de un dar combinatoric și o adîncă cunoaștere a muzicii populare.

O analiză minuțioasă a temelor din această lucrare ne pare deosebit de instructivă, permițînd pe de o parte o cunoaștere a procedeelor de lucru ale compozitorului, constituind pe de altă parte indicații prețioase pentru tinerii compozitori de a utiliza, cu maximum de folos, bogăția materialului melodic oferit de muzica noastră populară.

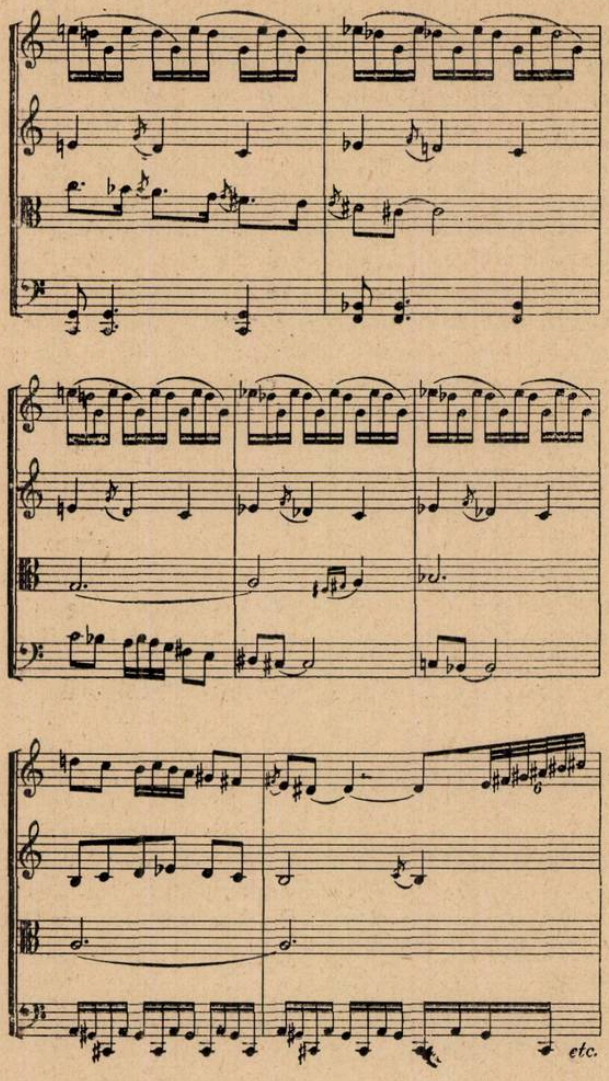
În acest scop vom examina pe rînd întregul material tematic al acestui Concert pentru coarde alcătuit în spiritul tradiției clasice a formei de concert în trei părți: I. Allegro de sonată, II. Andante și III. Rondo.

Partea întîia, Allegro de sonată, are la bază două grupuri de idei; primul grup cuprinde următoarele teme:

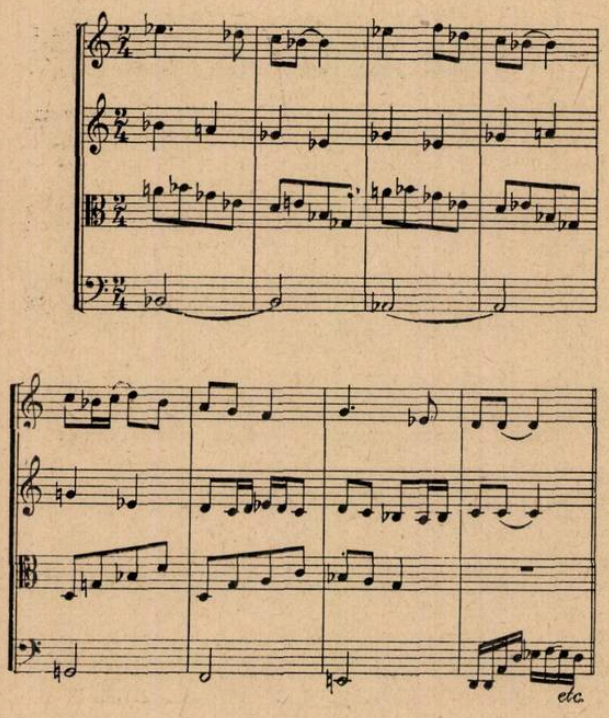
Ex. 5



4) Vezi studiul Concertul pentru pian și orchestră de Paul Constantinescu apărut în revista „Muzica" nr. 3 din 1953 pp. 59—65.



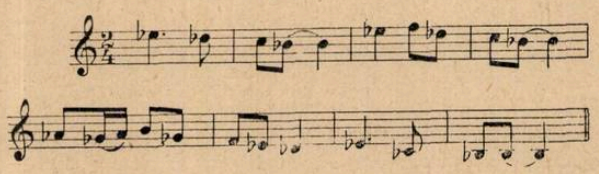
Ex. 6



Prima temă este în esența ei o scară melodică coborîtoare într-un mod popular românesc (intonat de violă) ce se găsește foarte frecvent mai ales în cîntecul popular oltenesc. Acest desen melodic în esența sa, nu este o temă nici prea caracteristică, nici prea expresivă. Adevăratul ei sens expresiv rezultă abia din învesmîntarea ei armonică, din figurația viorii întîi (cu acel schimb interesant de acorduri care produc o savuroasă variație armonică), din totalitatea adausurilor și întregirilor prin care compozitorul completează firul melodic de bază.

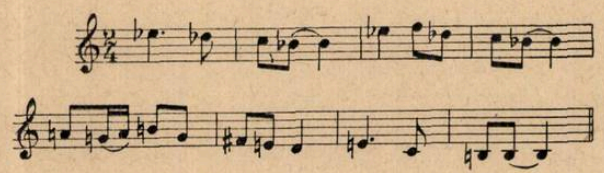
Trebuie remarcat la cea de a doua melodie, ingeniozitatea cu care compozitorul reușește să dea o întorsătură armonică cu totul neașteptată melodiei, trecînd în măsura a 5-a din modul frigian de mi bemol, în același mod pe sol. În mod normal, adică rămînînd în cadrul aceleiași tonalități, melodia ar fi trebuit să sune astfel:

Ex. 7



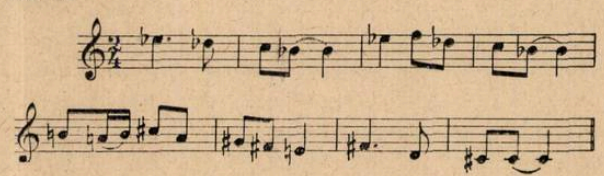
Pentru a demonstra posibilitățile largi pe care le oferă conceptul armonic derivat din specificul modal al melodiei populare, arătăm că sînt posibile și transpuneri pe alte trepte ale gamei:

Ex. 8.



transpunînd un fragment al melodiei în tonalitatea dominantei, sau:

Ex. 9.



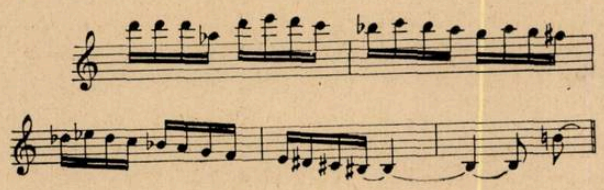
în cea a subdominantei.

De altfel, compozitorul se folosește din plin de aceste posibilități de transpunere a desenului melodic mereu pe alte trepte și în alte lucrări ale sale, obținînd astfel combinații armonice care dau o mare varietate limbajului său armonic derivat din specificul modal.

Ideea a doua este o ușoară modificare a unei melodii populare. (Vezi exemplul nr. 2).
Partea doua a temei este transpusă în modul popular al lui si, obținînd astfel din nou o mare varietate armonică cu mijloacele cele mai simple.

Această varietate este mărită de altfel prin intercalarea următorului desen melodic, între cele două semiperioade ale temei:

Ex. 10



desen, care prin caracterul său cromatic formează un mare contrast față de caracterul eminamente diatonic al melodiei populare.

Trecînd acum — după ce am examinat felul în care melodiile și motivele populare au fost supuse diverselor procedee de dezvoltare în expoziție — la analiza travaliului tematic al acestui cvartet, să aruncăm mai înîi o privire asupra metodelor deosebite, concretizate în muzica universală în decursul ultimelor două secole.

In ce constă travaliul tematic? In nici un caz nu poate fi o exhibiție formalistă, un joc neinsuflețit de arabescuri sonore, așa cum se găsește atît în lucrările compozitorilor formaliști care fac aceasta în mod intenționat, din anumite considerente estetice de principiu, cît și la compozitorii fără talent, care neputînd da viață, forță expresivă, ideilor muzicale cu care operează, le mînuiesc pe acestea ca pe niște piese inerte, pe un plan abstract, dîndu-le o mișcare pur mecanică. Ceea ce spunea George Enescu — „pentru mine, muzica nu este o stare, ci o acțiune, adică un ansamblu de fraze care exprimă idei, precum și de mișcări care poartă aceste idei în cutare sau cutare direcție", — trebuie înțeles tocmai în sensul, că anumite idei muzicale — cu un anumit sens expresiv și un anumit potențial emoțional, în lucrări cu un anumit fel de organizare, concretizat în general în ceea ce numim forma sonată — nu apar numai în prima lor formă, în care le-a enunțat compozitorul în partea numită expoziție a formei sonată. Datorită unui intens potențial emoțional, aceste idei cer pentru epuizarea întregului lor sens expresiv o luminare a lor în diverse chipuri, o continuă reapariție a lor în cursul compoziției sub diverse aspecte emoționale. Această reapariție nu se face arbitrar, ci în virtutea tocmai a acelei părți intrinsece care le propulsează. „Acțiunea" lor se petrece într-un cadru tonal în permanentă schimbare, trecînd de la tonalități mai apropiate la tonalități mai îndepărtate. De aici, de la această schimbare permanent dinamică a tonalității, rezultă și impresia de mișcare, imaginea că ideile muzicale se mișcă, de unde și termenii de „acțiune" și de „mișcare".

Să ne fie îngăduit a completa cele spuse mai sus cu un extras din studiul nostru despre Enescu (publicat în nr. 5 al revistei „Muzica", pag. 27):

„Un compozitor cu organizație de adevărat simfonist exprimă conținutul lucrărilor sale prin idei muzicale, al căror conținut emotiv se cere exprimat prin dezvoltare, prin mișcare, prin confruntarea lor cu alte idei muzicale cu sens întregitor sau contradictoriu, printr-o luptă dialectică a ideilor muzicale; imaginile muzicale deci, prin care se exprimă conținutul unei asemenea lucrări, sînt rezultatul unui proces de desfășurare a tuturor potențelor emoționale care zac virtual în ideile muzicale ale unei simfonii, prin descătușarea acelor forțe, acelor energii, care sînt cristalizate în temă ca o concretizare sonoră a unui afect, a unei emoții, a unui sentiment.

La toți simfoniștii adevărați există deci aceste două caracteristici esențiale, idei muzicale, teme de extremă vigoare, în care este comprimată ca în sîmburele unui copac, pe lîngă o multitudine de posibilități de dezvoltare, o bogată substanță emoțională și însușirea de a realiza expresia muzicală dorită, de a da viață conținutului emoțional prin desfășurarea organică a potențialului emoțional cristalizat în teme. Pe scurt, adevăratul simfonist este caracterizat deci prin acest fel de organizare a gîndirii muzicale, care se manifestă în inventarea de teme cu o mare forță expansivă și prin „dezvoltarea" acestor teme în conformitate cu forța de expansiune a însești temelor".

Și în formele polifonice din epoca vocală a polifoniei și din cea a lui Bach, dezvoltarea există în sensul unui travaliu tematic. Dar formele care au fost folosite pe vremea aceea erau de obicei monotematice. Tema unică care stătea la baza acestor forme muzicale nu cerea o confruntare dialectică a unor idei muzicale cu caracter contradictoriu și unirea lor într-o sinteză. Expansiunea, creșterea, dezvoltarea, „travaliul tematic", la care este supusă o asemenea idee muzicală singulară, se face pe baza altor principii, care nu ne preocupă în acest studiu.

Abia cînd sub imperativul unui nou conținut de viață, sfera expresivă a muzicii s-a lărgit și a început să se concretizeze principiul formei sonată, s-a pus în mod necesar și problema travaliului tematic. Întîi timid, la precursorii clasicilor vienezi, în formă cu totul neevoluată încă, ca pe urmă, grație geniului lor creator, abia clasicii vienezi, Haydn, Mozart și Beethoven, să ajungă la o deplină desfășurare. In lucrările lui Beethoven caracterul dialectic al formei sonată în general și al travaliului tematic în special ajunge la acea concretizare deplină care a rămas de atunci întruchiparea cea mai perfectă a principiului fundamental al sonatei. In timp ce la Haydn și Mozart centrul de greutate al formei sonată cade de obicei încă pe partea expozitivă a formei, la Beethoven el se mută pe partea de dezvoltare a ideilor tematice, în sensul travaliului tematic.

Beethoven descompune de obicei ideile muzicale de bază pînă în cele mai amănunțite componente ale lor; motive, celule, cîte o scurtă formulă ritmică, sînt folosite pentru construcții melodico-armonice noi; deseori cîte unul din motive capătă un alt sens expresiv, fragmente

mai mari sau mai mici din teme sînt confruntate, ele luptă pentru întîietate, creînd astfel o dramatică tensiune, care domină întregul travaliu tematic beethovenian.

La urmașii lui Beethoven, cu excepția doar a lui Ceaikovski, travaliul tematic își pierde din nou caracterul dialectic. In loc de confruntare, în loc de disociere a elementelor tematice componente cu caracter exhaustiv în scopul epuizării întregii lor substanțe emoționale, realizate însă într-un suflu unitar, romanticii, după cum am mai arătat în cursul acestui studiu, insistă asupra sensului liric al detaliului.

La reprezentanții școlilor naționale — contemporani cu simfoniștii romantici germani și, mulți dintre ei, influențați de spiritul muzicii romantice germane — găsim de obicei o metodă oarecum apropiată de aceea a romanticilor germani, deci opusă principiului beethovenian. In loc de caracter dramatic, rezultînd din confruntarea și opunerea ideilor tematice, avem de a face în general cu repetarea aproape neschimbată a ideilor tematice în întregul lor, parcurgînd doar diverse translații tonale, din acest fel de travaliu tematic rezultînd un vădit caracter epic.

In muzica românească nu se poate vorbi de un principiu unitar valabil pentru toți compozitorii, în privința elaborării travaliului tematic. In timp ce la Enescu predomină principiul beethovenian, ca și la D. Cuclin, la alți compozitori se manifestă mult mai frecvent tipul de travaliu tematic caracteristic romanticilor.

Enescu inventa din capul locului teme cu adevărat caracter simfonic, adică teme care își căpătau adevăratul și întregul lor sens abia prin dezvoltare.

Cu excepția doar a Preludiului la unison din Suita I-a — în care dezvoltarea germenului melodic este făcută pe baza principiului dezvoltării eminamente melodice (toarcerea firului melodic), în care această melodie quasi infinită este dezvoltată fără a se sprijini pe un suport armonic — Enescu inventă teme scurte de o mare plasticitate ritmică (deosebit de caracteristică este în privința aceasta tema I din Simfonia I-a) care apoi, în cursul travaliului tematic, sînt supuse celor mai variate schimbări melodice, ritmice, armonice și polifonice, prin care toate potențele expresive latente ale acestor teme sînt scoase la iveală.

Vom vedea cu prilejul analizei celei de a noua Simfonii a sa, cum Dimitrie Cuclin, un alt mare maestru al simfoniei românești, aplică același principiu beethovenian unui nucleu tematic de o extremă pregnanță, împrumutat din muzica noastră populară.

Trecînd în revistă creația lui Paul Constantinescu și examinînd temele vom putea constata că în diverse lucrări ale sale de forma sonată, compozitorul preferă teme populare mai mult cu un caracter melodic, decît cu un caracter foarte pregnant ritmic. Astfel este alcătuită și tema întîi din Concertul pentru pian, astfel este și tema din Concertul pentru cvartet de coarde. Cu cît o temă are un suflu mai lung, cu cît ea îmbracă aspectul unei linii melodice mai unitare, cu cît motivele componente sînt mai puțin pregnante din punct de vedere ritmic, cu atît mai grea devine aplicarea principiului beethovenian. Cu cît cantabilitatea materialului tematic de bază este mai mare, cu atît confruntarea lui cu elemente de contrast este mai dificilă ; cu cît lipsa de profil ritmic propriu al motivelor componente este mai accentuată, cu atît devine mai dificilă realizarea unei mari tensiuni dramatice în elaborarea travaliului tematic, în care va predomina astfel elementul liric atît de caracteristic majorității lucrărilor simfonice și de cameră românești [5]).

Am analizat la locul potrivit caracterul celor două idei muzicale din primul grup de teme al Cvartetului lui Paul Constantinescu. Am arătat că amîndouă au un caracter mai mult sau mai puțin cantabil. Compozitorul s-a găsit deci din capul locului în fața unei dificultăți determinate de caracterul eminamente „doinitor" al temelor, fapt care a împiedicat realizarea unor contraste puternice în decursul travaliului tematic. Totuși, în felul în care compozitorul a realizat acest travaliu tematic putem observa, pe lîngă ingeniozitatea proprie a compozitorului de a combina temele și diversele ei fragmente, o serie de aspecte de tehnică componistică, ce studiate de tinerii noștri compozitori cu atenție, pot fi acestora de indiscutabil folos. Printre ele trebuiesc subliniate în primul rînd inventivitatea cu care compozitorul reușește să dea mereu o altă înveșmîntare armonică și contrapunctică diverselor fragmente din cele două teme și realizarea unei gradații a tensiunii emoționale care se intensifică pînă în momentul culminant al travaliului tematic. Cu toată dificultatea pe care a prezentat-o caracterul mai sus analizat al temelor, Paul Constantinescu a reușit totuși în acest cvartet să realizeze cel mai bun travaliu din toate lucrările pe care le-a scris pînă acum (superior chiar Concertului pentru pian).

Celelalte părți ale Cvartetului nu conțin (nefiind concepute în formă sonată) părți de travaliu tematic propriu-zis. Dezvoltarea melodiilor sau motivelor populare găsește însă și aici, în sensul general al termenului de dezvoltare, bogate posibilități de manifestare.

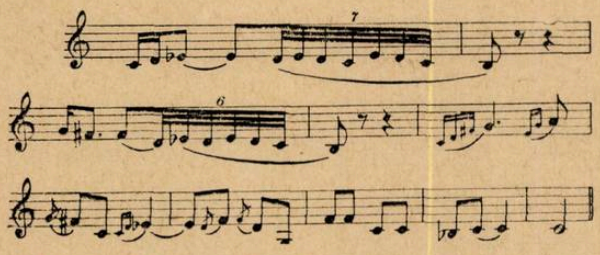
Astfel *Andantele* demonstrează că folosirea materialului melodic și ritmic, precum și a latențelor armonice ale cîntecului nostru popular, îngăduie unui cunoscător adînc al muzicii

5) Am vrea să amintim în treacăt numai că situația nu devine prea deosebită nici în cazurile în care compozitorii noștri folosesc ca primă idee muzicală a unei lucrări o temă cu caracter dansant. Ne propunem a examina aspectele acestei probleme într-o continuare a acestui studiu.

populare, exprimarea celor mai variate stări sufletești.

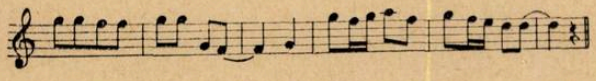
După o scurtă introducere apare tema principală a acestei părți concepută în forma unui lied compus, avînd un caracter patetic, care ca atmosferă amintește pe aceea a melodiilor de bocete populare:

Ex. 11.



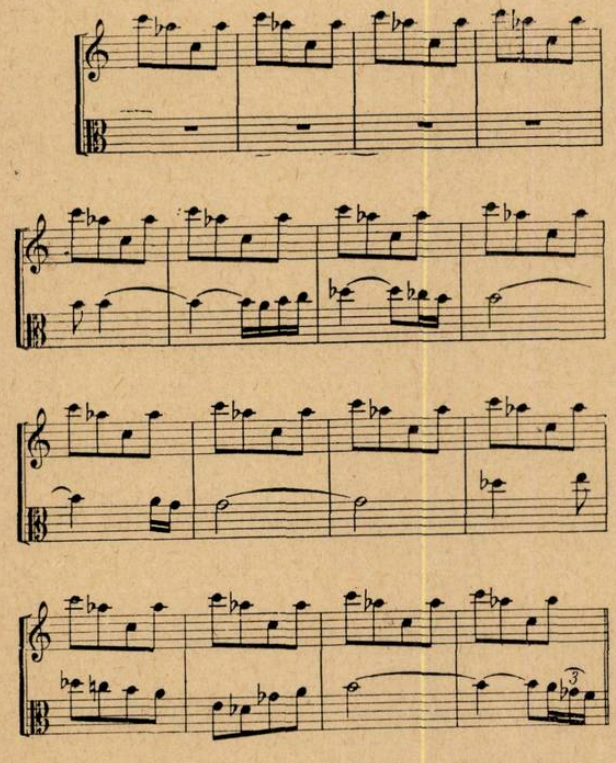
In completarea acestei prime idei apare un citat din muzica populară (dintr-o melodie populară pretutindeni cunoscută):

Ex. 12.



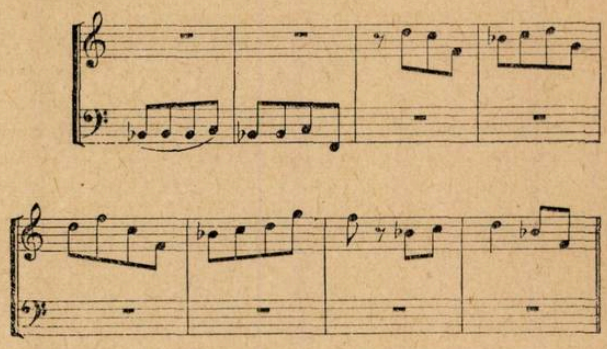
care prin caracterul său expresiv viguros, aduce un element de contrast, după care urmează, într-o formă ușor variată și amplu lărgită, partea întîi (a) a temei. Aceste trei elemente formează la un loc un lied mic, după care urmează sub forma unui dialog între vioara I-a și violoncel, următoarea melodie:

Ex. 13.



In cursul acestei părți mediane apare o idee muzicală mai senină, alcătuită din motive caracteristice cîntecelor populare din Bihor:

Ex. 14



După această parte mediană apare o cadență a viorii întîi, apropiată de cadențele similare ale lăutarilor noștri, care duce înapoi la reexpunerea primei părți a liedului.

Finalul, cu caracterul său sprințar, jucăuș, în care abundă elemente de umor, are structura unui rondo-sonată.

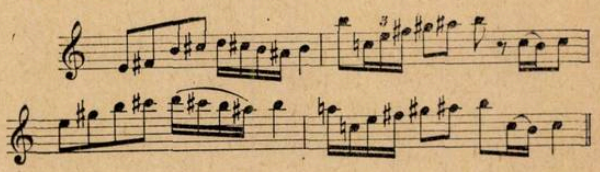
Prima temă arată experiența deosebită a compozitorului de a făuri o nouă temă prin sudarea a două idei melodice cu un caracter deosebit, luate din folclor. (Vezi exemplul nr. 4).

Prima măsură aparține compozitorului, continuarea pînă la măsura a 5-a este un dans popular din Bihor (culegerea lui Béla Bartók, pag. 319, nr. 336; aceeași melodie care a fost folosită și de Constantin Silvestri în ultima dintre cele trei piese ale sale pentru orchestră de coarde).

Comparația între felul deosebit în care au înțeles cei doi compozitori să folosească aceeași melodie populară ne demonstrează în chip convingător cît de variate sînt posibilitățile pe care le oferă melodiile noastre populare și în privința integrării lor în structura generală a unei lucrări.

Cea de a doua temă, tot de proveniență populară, capătă prin tratarea armonică și ritmică un și mai pronunțat caracter de umor:

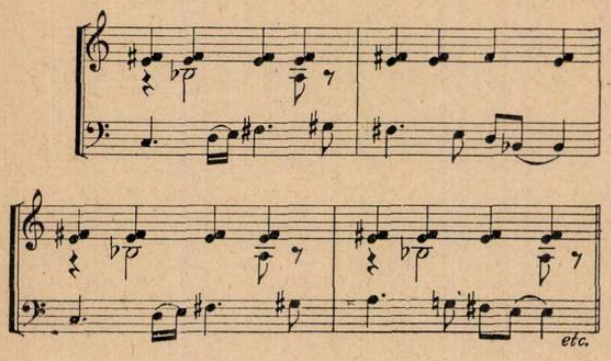
Ex. 15.



Partea mediană a rondo-ului are la bază două idei muzicale, dintre care prima, cu un caracter mai cantabil, este prezentată în forma unui canon, iar cea de a doua are un foarte viguros caracter ritmic, precum și o învesmîntare armonică foarte originală, cu totul adecvată structurii melodice, în care cvarta mărită, atît de caracteristică pentru dialectul muzical

din Bihor, constituie un element foarte pregnant.

Ex. 16.



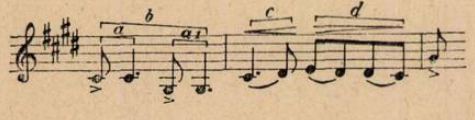
În concluzie, deci, acest cvartet clădit aproape pe de-a întregul pe un material melodic împrumutat din muzica populară, poate demonstra în mod convingător infinitele posibilități de folosire și dezvoltare sub cele mai variate aspecte, ale substanței melodice populare.

În cele ce urmează vom arăta aceleași posibilități bogate de dezvoltare a substanței muzicale populare în cadrul analizei unei lucrări simfonice românești, anume a celei de a noua Simfonii a lui Dimitrie Cuclin, din păcate tot așa de puțin cunoscută ca și celelalte patrusprezece simfonii ale acestui maestru al simfoniei românești.

Valoarea deosebită a acestei lucrări rezidă în bogatul ei conținut emoțional, în măiestria cu care acest conținut este exprimat într-o formă muzicală deosebit de logică, cu totul unitară ca stil, fiind în același timp de o suculentă substanță melodică populară. Trebuie subliniat în același timp ca un mare merit în plus al acestei simfonii, construită pe de-a întregul pe baza principiului ciclic, faptul că ea se hrănește — cu toate proporțiile ei uriașe — *dintr-un singur motiv popular* extras dintr-un dans, demonstrînd o dată mai mult nu numai excepționala măiestrie a compozitorului, ci în același timp și infinitele posibilități de dezvoltare a temelor și motivelor luate din muzica populară.

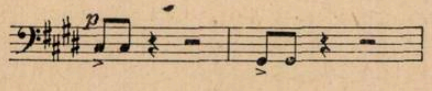
La baza întregii simfonii stă următorul motiv :

Ex. 17.



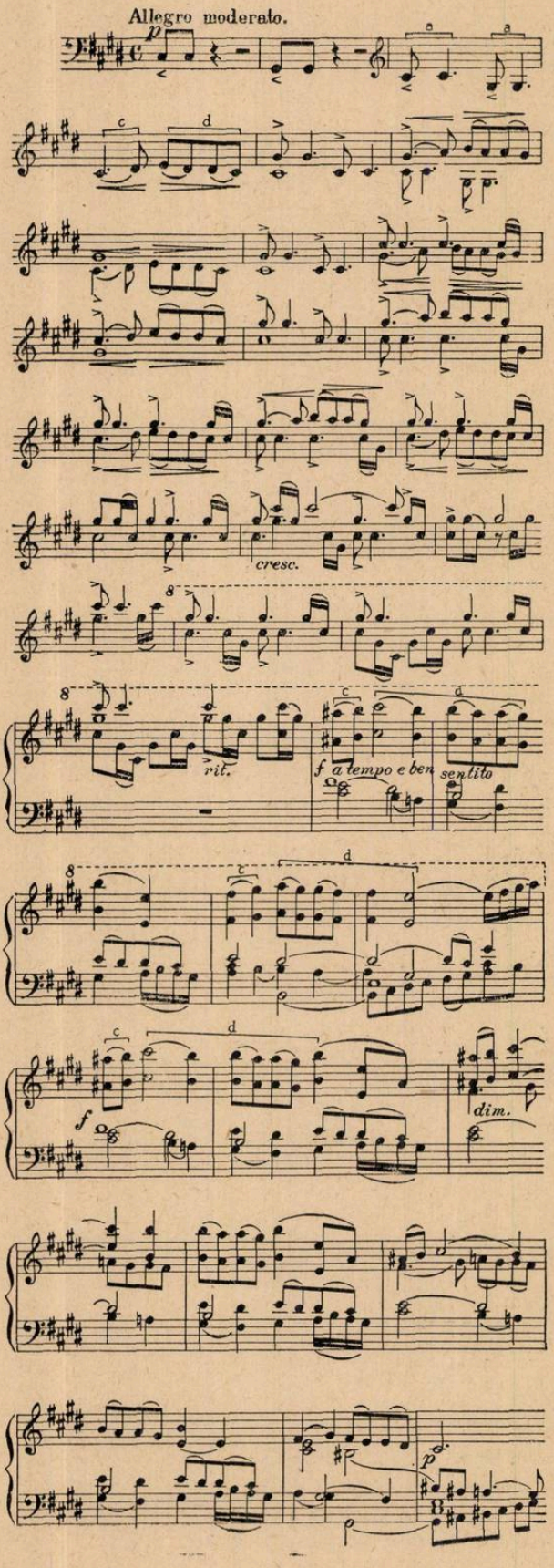
anunțat întîi în orchestră, sub formă de celulă ritmică, subliniind în același timp și intervalul său melodic caracteristic — cvarta perfectă coboritoare :

Ex. 18.



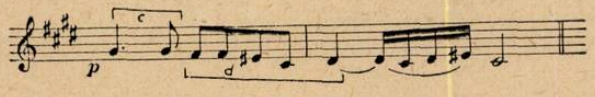
Motivul inițial (nr. 17) este supus apoi unei ample dezvoltări pe baza principiului imitativ și, mereu amplificat, mereu lărgit, el devine pînă la urmă o idee simfonică de deosebită amploare :

Ex. 19.



Extrem de instructiva pentru ilustrarea procedeului de transformare melodică și ritmică a motivului inițial — care, cum am spus, conține în germeni întreaga substanță tematică a acestei simfonii și care, grație fanteziei creatoare a compozitorului, capătă cele mai felurite înfățișări — este construcția punții derivate din motivul inițial.

Ex. 20.

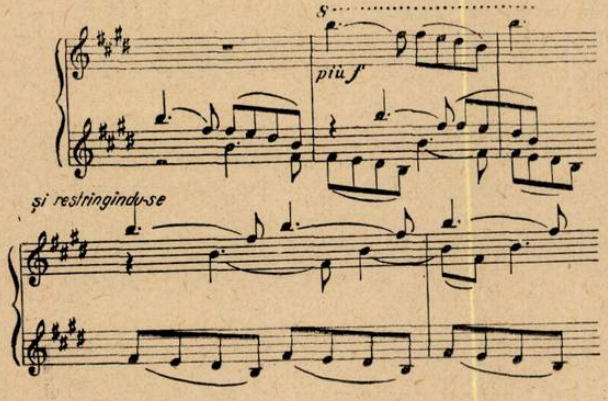


Este interesant de remarcat felul în care celulele C și D din motivul inițial capătă în primul motiv al punții o înfățișare nouă. După dezvoltarea acestui motiv, apare un nou desen melodic,

Ex. 21.

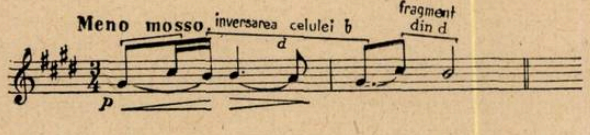
născut tot din transformarea unor celule din motivul inițial, de astă dată din combinația celulelor B și D. Dezvoltarea celui de al doilea motiv al punții se face pe baza principiului polifonic, sub următoarele două aspecte:

Ex. 22 și 23.



La sfîrșitul translației tonale făcută cu ajutorul motivului (vezi ex. 21) apare în mi major, deci în tonalitatea relativă a lui do diez inițial, ideea a doua:

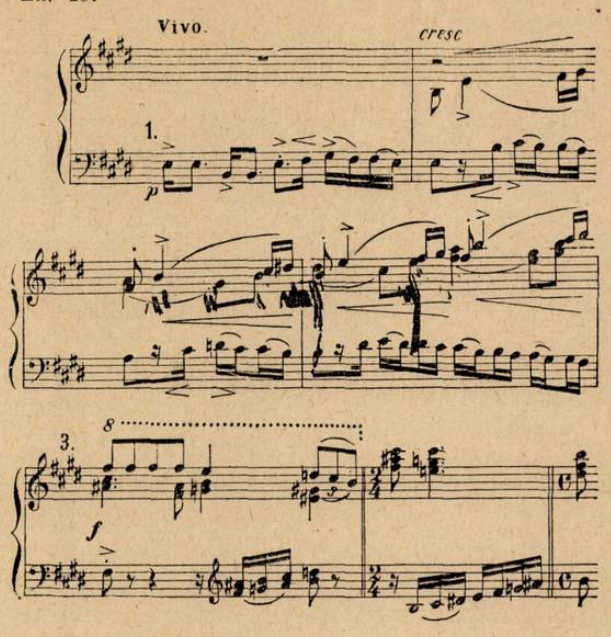
Ex. 24.



derivată tot din motivul inițial.

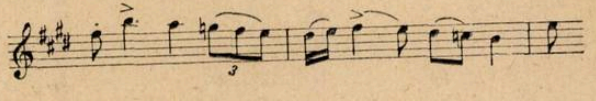
Partea mediană a ideii a doua este creată de către compozitor folosind o ingenioasă combinare polifonică a unor desene melodice derivate din motivul inițial:

Ex. 25.



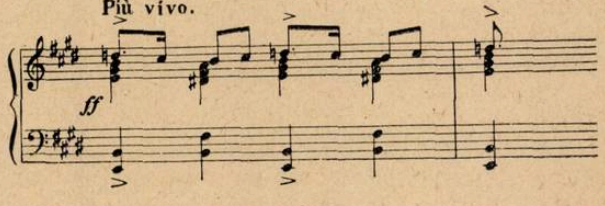
Dramatica confruntare a acestor motive, care creează o mare tensiune emoțională, culminează în momentul apariției frazei concluzive a celei de a doua idei muzicale (mai bine zis a grupului de idei muzicale):

Ex. 26.



încheindu-se cu următorul motiv:

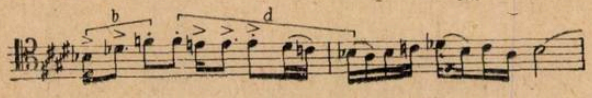
Ex. 27.



care formează un moment de mare intensitate sonoră. După expunerea materialului tematic atît de bogat — derivat, după cum am văzut, cu toată marea lui varietate, dintr-un singur motiv popular — urmează partea de travaliu tematic, adică acea parte a formei sonată în care ideile muzicale din partea expozitivă sînt opuse una alteia, sînt confruntate între ele uneori într-o aprigă și dramatică luptă pentru întîietate, acea parte în care arta de dezvoltare a motivelor își are rolul ei preponderent. Nu mai trebuie subliniat faptul că principiul dezvoltării, care deja în partea expozitivă a căpătat o amplificare atît de bogată, ajunge în decursul travaliului tematic la o deosebită complexitate. Începutul dezvoltării travaliului tematic este marcat prin incisivul motiv (execu-

tat de viole) derivat tot din celulele a, b, c, ale motivului inițial:

Ex. 28.



care prin caracterul său agitat, tumultuos, anunță dramatica luptă a ideilor care urmează.

Desigur că analiza procedeelor tehnice de care se folosește compozitorul, nu poate și nici nu urmărește să redea prin cuvinte sau chiar exemple de note, conținutul emoțional al lucrării. Repetăm pentru cei care ar tălmăci studiul de față drept o exhibiție tehnicistă, că o asemenea analiză tehnică este necesară pentru a scoate la iveală procedeele meșteșugului componistic, indispensabile la rîndul lor pentru a fraduce în limbajul muzical viața afectivă, întreaga gamă de sentimente și idei ale unui compozitor. De asemenea este necesar de a accentua, că asemenea analize „tehniciste", sînt necesare atîta timp cît o parte o criticilor muzicali — din păcate în mod insuficient inițiați în domeniul meșteșugului componistic — iau atitudinea de a ocoli constant aspectele tehnice ale creației. O asemenea atitudine este un periculos stimulent pentru diletantismul componistic și trebuie combătută tocmai în vederea unei fundamentări cît mai solide a unui meșteșug componistic ce-și propune valorificarea materialului melodic popular în cele mai înalte forme artistice.

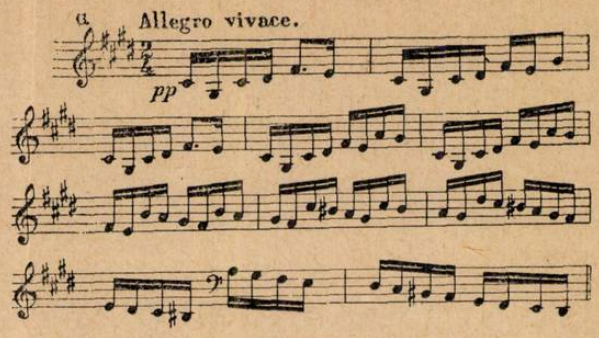
In această ordine de idei, bogatul conținut emoțional al travaliului tematic din această primă parte a simfoniei lui Cuclin, „poezia sunetelor" despre care vorbește A. Serov, se realizează cu un meșteșug tehnic desăvîrșit.

Din multiplicitatea transformărilor, amplificărilor, suprapunerilor de teme și motive, nu putem analiza în cadrul unui studiu restrîns, măsură cu măsură, — după cum ar merita — acest model de plămădire organică a substanței tematice.

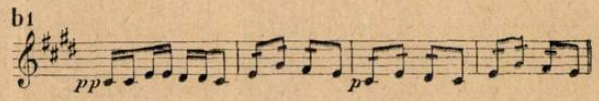
In reexpoziție, arta dezvoltării lui D. Cuclin se manifestă cu aceeași bogăție, introducîndu-se modificări importante ale materialului prezentat în partea expozitivă. Din păcate, spațiul nu ne permite să le enumerăm, astfel că ne vom mărgini să arătăm cum principiul ciclic, posibilitățile de dezvoltare în accepția mai largă a cuvîntului, se manifestă cu aceeași suculență și în celelalte părți ale lucrării analizate.

Astfel trebuie arătat că partea a doua a lucrării, *Scherzo,* are la bază același material tematic ca și partea întîi a lucrării (supus însă unor esențiale modificări).

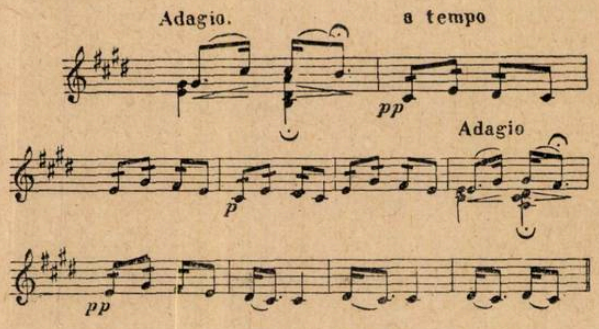
Ex. 29.



Ex. 30.



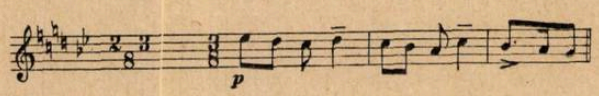
Ex. 31.



Se poate observa deci că, spre cinstea sistemului ciclic și asigurarea vitalității însăși a lui, acesta nu înseamnă reproducerea, exactă sau deformată chiar, a ideii sau a ideilor, ci generarea de noi idei și dezvoltări dintr-o idee sau idei centrale.

Pe lîngă o amplă dezvoltare a materialului tematic de bază, acest Scherzo de uriașe proporții conține într-unul din cele două trio-uri, singurul element melodic nederivat din motivul inițial, nucleu generator al întregii simfonii — element rezultat din prelucrarea simfonică a melodiei „Lăzărelul":

Ex. 32.

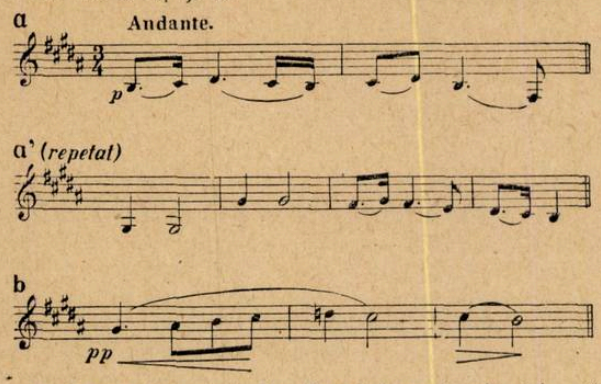


Față de originalul — foarte redus — inspirator al frazei mediane de mai sus, aceasta poate fi o indicație cît de elementară a spiritului de prelucrare, în vederea încorporării unui element dinafara inspirației autorului, la genul, caracterul și mișcarea în curs. În ce privește cele două măsuri de Adagio într-adins prezentate armonic, sînt și ele o cît de elementară indicație a fuzionării spiritului melodic popular cu spiritul armonic-științific care, introdus cu fermitate și prudență, poate păși pînă la cele mai înalte culmi ale progresului științei, artei și filozofiei muzicale.

Partea a treia a simfoniei, *Andante,* prezintă materialul tematic de bază în forma cea mai

liberă de prelucrare și transformare a substanței ei melodice.

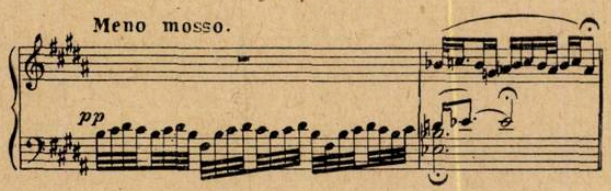
Ex. 33 a, a_1 și b.



O frază formată din 5 mici perioade (de cîte trei măsuri) fiecare din ele expunîndu-se de cîte două ori, o dată solo, la flaut și o dată armonizat la cvartet. Reprizele se fac în formă de variații, o dată prin amplificare și a doua oară decorativ. Urmează a, b și a într-o realizare orchestrală de crescîndă amploare.

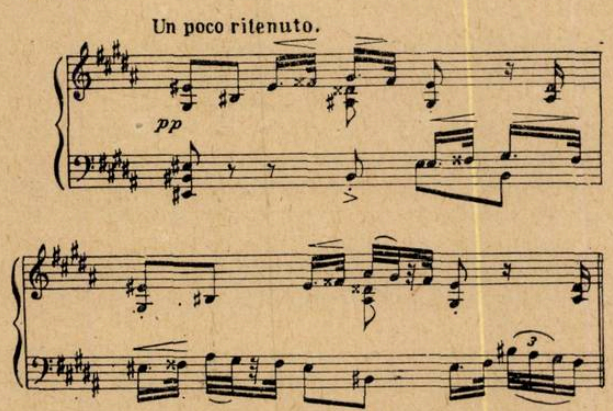
A doua secțiune (B) debutează cu o variantă agogică a elementului precedent A.

Ex. 34.



După o amplă desfășurare, ea face loc primei secțiuni — acum devenită a treia — care o încorporează, pentru a se continua apoi pînă ce lasă intrarea celei de a patra secțiuni, scurtă și derivată din leitmotivul întregii simfonii.

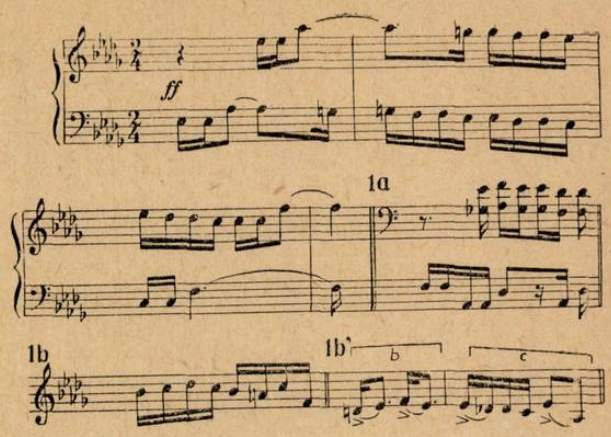
Ex. 35.



Finalul reia — ca de altfel în lucrările de similară construcție ciclică ale lui Beethoven și Cesar Franck — întregul material tematic sub forma tuturor variantelor sale.

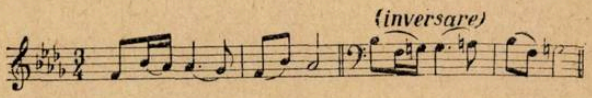
Astfel *intrada* finalului este susținută din materialul tematic derivat din nucleul generator al primei părți, cu modificări în care rolul esențial îl joacă principiul polifonic, după cum se poate constata din următoarele exemple:

Ex. 36.



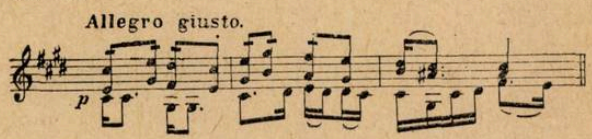
Apare apoi ca o reminiscență, cea de a doua idee din partea întîi a simfoniei, atît în formă directă cît și în forma ei inversată.

Ex. 37.

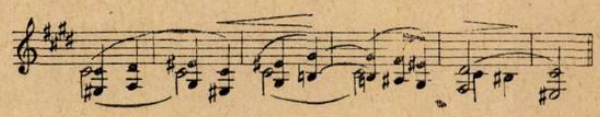


In cursul dezvoltării apare iarăși nucleul generator sub variate forme de învesmîntare polifonică și armonică nouă

Ex. 38.

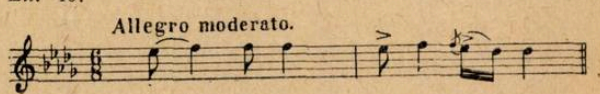


Ex. 39.

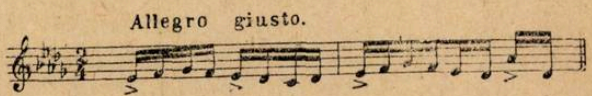


pentru ca pe urmă, miezul finalului să fie susținut de următoarele două scurte teme:

Ex. 40.



Ex. 41.



Măiestria excepțională cu care autorul acestei simfonii, reușește să creeze o lucrare de vaste proporții prin dezvoltarea unui singur nucleu melodic popular, promovează cea de a noua simfonie a lui D. Cuclin drept model demn de a fi studiat.

Problema simfonismului romînesc fiind strîns legată de problema dezvoltării atît a melodiei populare, cît și a unui material tematic inspirat din creația populară, sub toate aspectele artei dezvoltării, ne propunem să analizăm în continuare creația simfonică romînească din acest punct de vedere.

Programatismul ca principiu de creaţie şi ca gen muzical

de G. BĂLAN

La noi programatismul este considerat de mulţi ca o problemă deja clarificată sub aspectul ei teoretic. Cel puţin în privinţa definiţiei programatismului pare a nu mai exista nici o îndoială, de vreme ce această noţiune este aproape unanim identificată cu muzica însoţită de un adaus literar (titlu, motto, subiect etc.), prin care compozitorul precizează intenţiile sale creatoare. Nu mai puţin unanim se consideră că prezenţa unui asemenea program literar enunţat de autor face muzica acestuia mai accesibilă maselor largi ceea ce a dus la cunoscutul îndemn adresat compozitorilor de a cultiva cu precădere genul muzicii cu program. Aceasta este, în esenţă, şi poziţia afirmată de autorii articolelor care au deschis, cu mai multe luni în urmă, în revista „Muzica" o discuţie despre programatism (Alfred Alessandrescu: „Din experienţa de creaţie a muzicii programatice"; Al. Spirea: „În legătură cu unele probleme ale muzicii cu program").

Să presupunem că la rîndul nostru, am îmbrăţişa acest punct de vedere asupra programatismului. Logica ne-ar obliga, în acest caz, să acceptăm şi corolarele firesti ale definiţiei de mai sus.

Ar urma să admitem că în afara muzicii programatice, în care intenţiile creatoare ale compozitorului sînt precise, indiscutabile, există şi o altă muzică, de obicei numită „pură", caracterizată prin faptul că în ea domneşte vagul, imprecisul, abstractul. Dacă în primul caz dependenţa muzicii de elemente concrete de viaţă, este evidentă şi declarată, în cel de-al doilea avem de-a face cu o gîndire muzicală independentă, cu o tratare pur muzicală a elementelor de melodie, ritm, armonie etc. In singurul dicţionar muzical existent în limba romînă, acel al lui A. Ivela (1927), se afirmă de altfel că muzica cu program (sau descriptivă) *„urmăreşte imaginarea unui tablou sau situaţii... spre deosebire de muzica absolută"*. Cît despre aşa-zisa muzică absolută, acelaşi dicţionar o identifică cu *„muzica considerată ca gîndire proprie, independent de relaţiunile cu arta dramatică, cu poezia sau cu vreun efect onomatopeic"*. După cum se vede, ideea despre posibilitatea existenţei unei muzici care exprimă absolutul sau se exprimă numai pe sine, este mai veche. Ca tot ce este vechi şi conservator, ea părăseşte cu greutate arena istoriei; ceea ce de altfel explică şi prezenţa sa în discuţia de faţă.

Acceptînd definiţia dată de cele două articole din „Muzica", sîntem obligaţi să mai desprindem şi un alt corolar. Din faptul că muzica însoţită de un program ar avea un caracter mai accesibil, mai popular, trebuie să deducem necesitatea sau posibilitatea existenţei unei muzici mai puţin accesibilă, mai puţin populară — muzica lipsită de un program enunţat de compozitor. In primul caz avem deci de-a face cu o muzică destinată maselor largi, iar în cel de-al doilea cu o muzică pentru „iniţiaţi", pentru „cunoscători".

E oare posibil?

Nici o speculaţie teoretică nu poate aduce lumină în această chestiune mai bine decît muzica însăşi. Să ne adresăm aşadar muzicii.

Una dintre cele mai impresionante capodopere ale muzicii sovietice contemporane s-a dovedit a fi recenta Simfonie a X-a a lui D. Şostakovici. Cum se explică faptul că, deşi Şostakovici nu a ataşat lucrării sale nici un fel de program literar, aceasta a cîştigat totuşi într-un timp extrem de scurt, o atît de mare popularitate, şi nu numai în U.R.S.S., ci pe plan internaţional?

Fără a intra în detalii asupra structurii muzicale a simfoniei vom menţiona numai faptul esenţial că la baza sa stau trei grupuri de idei muzicale: un grup de teme (motivul introducerii, tema II-a din prima parte, tema principală a Andantelui) este străbătut de sentimentul unei meditaţii neliniştite; temele şi motivele aparţinînd celuilalt grup creează imaginea unui chinuitor zbucium sufletesc ca o viziune de coşmar (Scherzo); în sfîrşit, cea de a treia categorie tematică (reprezentată mai ales în final) transmite ideea luptei pentru învingerea acestei suferinţe, pentru cucerirea fericirii. Dezvoltarea simfonică a acestor idei muzicale atinge culmea unui neobişnuit tragism care se menţine de-a lungul întregii lucrări, pînă către sfîrşitul ultimei părţi unde conflictul capătă o rezolvare pozitivă.

E posibil ca cei înclinaţi să facă o distincţie între muzica programatică şi muzica „pură", să se grăbească a spune: poate fi vorba într-o asemenea simfonie de vreo realitate concretă sau de actualitate, de expresia vreunei intenţii precise a compozitorului? Nu îndreptăţeşte simfonia lui Şostakovici părerea noastră că atunci cînd compozitorul nu ataşează un program lucrării sale, sensul acesteia rămîne inevitabil, vag, imponderabil, abstract?

Nu vom da o interpretare personală simfoniei lui Şostakovici, ci vom reproduce opinia

generală ce s-a conturat în Uniunea Sovietică pe baza discuțiilor îndelungate care s-au purtat în jurul acestei lucrări amintite. Această opinie a fost exprimată de D. Kabalevski în încheierea discuțiilor de la Uniunea Compozitorilor Sovietici:

„Întrebarea dacă va fi sau nu va fi o nouă tragedie pe globul pămîntesc frămîntă sute de milioane de oameni. Putea ea să nu-l frămînte și pe marele artist, proeminent luptător pentru pace, D. Șostakovici?"

Deși nu a atașat nici un fel de program simfoniei, sînt profund convins că conflictul întruchipat în ea este generat de acea frămîntare pe care o trăiește azi întreaga lume. Dar redînd în simfonia sa cu o mare expresivitate artistică forțele întunecate, negative, existente în realitate, Șostakovici nu se apleacă în fața acestor forțe, nu se teme de ele... În forța acuzatoare cu care Șostakovici dezvăluie forța răului, constă semnificația adînc progresistă și umanistă a acestei simfonii". (s.n.).

În legătură cu finalul simfoniei, muzicologul Iarustovski reproșase compozitorului că, aducînd aci imagini ale tinereții, ale copilăriei, nu a realizat o rezolvare convingătoare, la înălțimea conflictului de un așa intens tragism. Contestînd justețea unei asemenea interpretări, Kabalevski afirma: „B. Iarustovski consideră aceasta ca o întoarcere către trecut, în timp ce pentru mine, imaginile copilăriei au întotdeauna semnificația unei priviri în viitor, a unei năzuințe spre înainte... Tema copilăriei și a tinereții este indisolubil legată de tema luptei pentru pace, deoarece copiii reprezintă viitorul nostru, viitorul în numele căruia ducem lupta".

Iată deci că, deși Simfonia lui Șostakovici nu este însoțită de vreo indicație literară, analiza imaginilor sale muzicale a scos la iveală un sens programatic destul de limpede — marea frămîntare a omenirii chinuită de amintirea și spectrul războiului, nădejdea sa într-un viitor de pace. Compozitorul nu a declarat acest program în vreun motto sau titlu; cu atît mai mare este însă meritul său cu cît muzica însăși a transmis *nemijlocit* ascultătorilor profunda sa semnificație programatică. Aceasta dovedește că Șostakovici a urmărit cu atîta consecvență și pasiune întruchiparea muzicală a intențiilor sale programatice încît nu a fost nevoie de adăugarea unui text care să explice publicului aceste intenții. Muzica a vorbit din plin.

Nici nu putea fi altfel. Chiar cînd îmbrățișează unul din genurile muzicii așa-zise „pure", un artist adevărat, sensibil la frămîntările epocii sale, nu poate compune în abstract, fără a porni de la o temă sau idee, fără a le concepe clar și a și le însuși. *Faza inițială a procesului componistic s-a caracterizat întotdeauna la marii compozitori tocmai prin preocuparea minuțioasă în direcția stabilirii și clarificării temei, ideii, planului lucrării lor, ceea ce determină un anumit mod individual de organizare a materialului muzical.* Vorbind despre felul în care a compus cvartetul său în mi minor, Smetana arată că nu a avut de gînd să scrie un cvartet în formele obișnuite, învățate de el încă din tinerețe, pentru a dovedi că stăpînește aceste forme. „Pentru mine — spunea Smetana — forma oricărei opere este dictată de subiectul său. Tot așa și acest cvartet și-a determinat singur forma. Am vrut să exprim în el cursul vieții mele". Dacă un compozitor ar proceda altfel, urmărind nu întruchiparea muzicală a unor probleme de seamă ale sufletului omenesc, ci umplerea anumitor scheme compoziționale, el s-ar transforma într-un mînuitor scolastic de ritmuri, timbre și armonii, iar muzica sa n-ar emoționa pe nimeni. Asemenea propovăduitori și practicieni ai purismului muzical au existat însă și există. A face critica acestei orientări nu intră în obiectul articolului de față; reprezentanților ei li se pot totuși reaminti în treacăt întrebările cu care li se adresa o dată Romain Rolland în studiul său despre Berlioz: „Muzica, se spune, nu e făcută să exprime subiecte precise. I se potrivește vagul. Cu cît e mai neprecisă, cu atît are mai multă putere, cu atît sugerează mai multe lucruri. Voi începe prin a întreba: ce înseamnă o artă neprecisă, ce înseamnă o artă vagă? Oare aceste două cuvinte pot sta împreună? Această împerechere ciudată poate măcar exista? *Un artist ar putea scrie ceva, dacă nu l-ar concepe limpede?*" (s.n.).

Unor astfel de întrebări li s-ar putea replica: desigur, un adevărat compozitor concepe întotdeauna limpede care va fi structura formală a simfoniei sale, ce procedee armonice sau polifonice va întrebuința, cum se va desfășura planul tonal etc.; ar putea oare contesta cineva că muzica lui Schönberg, Hindemith, Stravinski și a tuturor constructiviștilor nu ar fi consecința unui minuțios calcul asupra mijloacelor componistice pe care autorii urmau să le folosească?

Aceasta, desigur, nimeni n-ar putea-o contesta. De discutat n-ar fi decît denumirea de artă a unor asemenea producții de laborator pentru care mult mai potrivită ar fi denumirea de algebră muzicală. Poziția marilor compozitori care au creat nu pentru laborator, ci pentru oameni, pentru cei mulți, a fost însă cu totul alta. Ei sînt aproape unanimi în a considera că — în cazul artei adevărate — procesul de creație muzicală nu poate să înceapă decît prin concepera clară de către compozitor a temei de viață, a ideilor care trebuie să alcătuiască conținutul muzicii sale. Din dorința de a sublinia cu toată forța că, în procesul creației, primordiale trebuie să fie problemele, concepția de viață pe care compozitorul urmează a le întruchipa în imagini muzicale, Gluck nu se dădea în lături să afirme — desigur în mod figurat — că înainte de a compune o operă el se străduiește să uite că este muzician. Exprimîndu-și opinia asupra muzicii programatice, D. Șostakovici scria în articolul său „Despre adevăratul și falsul programatism": „Autorul unei simfonii, unui cvartet sau unei sonate poate

să nu declare programul acestora, dar *este obligat să-l aibă, ca bază ideologică a lucrării sale*... La mine personal ca și la mulți alți autori de muzică instrumentală, *concepția programatică precede întotdeauna crearea muzicii... Eu identific programatismul cu bogăția de conținut*" (s.n.).

Programatismul chezășuiește așadar bogatul conținut ideologico-emoțional, forța de expresie a imaginilor muzicale. Cu cît un compozitor concepe mai limpede tema, ideea operei sale, cu atît folosirea mijloacelor componistice va fi mai organic orientată și canalizată spre un anumit scop expresiv, cu atît va crește puterea muzicii de a influența pe ascultători. Ni se pare pe deplin îndreptățită concluzia muzicologului sovietic Kremlev, care afirma că *„putem incontestabil defini programatismul ca cea mai înaltă, cea mai consecventă expresie a conținutului muzicii"*. („Despre programatism în muzică").

★

Dacă considerăm propramatică acea muzică ale cărei imagini transmit în modul cel mai direct și mai pregnant intențiile creatoare ale compozitorului, nu apare cît se poate de firesc, ca încercările cercetătorilor, ale publicului de a reda conținutul unei asemenea muzici să îmbrace aspectul unei tălmăciri programatice? Nu pot fi explicate prin intermediul cuvintelor acele lucrări care au fost construite în chip abstract, pur logic, pe baza unor scheme rigide; dar muzica izvorîtă din participarea sinceră și plină de răspundere a compozitorului la viața epocii sale, *din dorința de a comunica lucruri însemnate despre viața semenilor săi*, nu poate să nu aibă un fond programatic exprimabil cu ajutorul limbajului obișnuit, omenesc. Un punct de vedere ce se conturează cu tot mai multă putere în muzicologia sovietică este acela care consideră că marile capodopere ale muzicii cuprind *„un conținut bogat, întruchipat cu o claritate sculpturală și dînd posibilități incontestabile de interpretare programatică"* (I. Rîjkin: „Principiul programatismului și muzica absolută"). Exemplul care urmează va lămuri și mai mult cititorului aceste afirmații.

Cvintetul cu pian de Schumann este o compoziție considerată aproape unanim la noi ca aparținînd muzicii fără program, acelei muzici denumită de unii „pură". Căutarea unei interpretări programatice a acestei compoziții poate apare de aceea unora ca o încercare de ieftină literaturizare a muzicii. Intr-una din scrisorile lui Stasov către Balakirev, cel dintîi făcea observația că cvintetul a fost conceput de Schumann „sub influența programului pe care autorul l-a avut în minte". Răspunsul lui Balakirev remarca mai întîi la modul general că *„Orice operă muzicală bună poartă în ea un program* (îndeosebi la compozitorii mai noi) *la care autorul uneori nici nu se gîndește"* (s.n.). Balakirev intuia aici adevărul că reflectarea realității în muzică e un proces obiectiv care se produce independent de voința artistului și care justifică interpretarea programatică ce se dă adesea muzicii neînsoțită de un program declarat al autorului. In continuare, referindu-se la cvintetul de Schumann, Balakirev îi răspunde lui Stasov: *„In privința programului vă spun că desigur, i se poate potrivi cvintetului un program"*. Nici Stasov și nici Balakirev nu mergeau mai departe de intuirea *posibilității* de interpretare programatică a compoziției lui Schumann. Traducerea acestei posibilități în *realitate* a fost realizată de Ceaikovski cu cîțiva ani mai tîrziu în unul din foiletoanele sale muzicale. Pentru economia spațiului nu vom reda decît caracterizarea făcută părții a doua (Andante): „Andantele cu un caracter reținut în stilul și ritmul unui marș funebru, cuprinde într-un cadru strîns, o întreagă sumbră tragedie. După prima expunere a minunatei teme principale, Schumann trece la tema a doua... în ea se exprimă parcă o supunere liniștită față de providență, încrederea și calmul celui pregătit să suporte cu abnegație loviturile de neînfrînt ale sorții. Tema întunecoasă a marșului funebru revine iar, dar dintr-o dată este întreruptă de un episod clocotitor și furtunos în care se aud ecourile unui suflet zbuciumat și revoltat de faptul morții unui om iubit. Dar sunetele marșului funebru pătrund din nou această muzică, redînd gemetele inimii sfîșiate, puțin cîte puțin sufletul zguduit se liniștește, năzuind la împăcarea cu grozăviile vieții pămîntești și îndreptîndu-și privirea către cerul minunat și veșnic. Andantele se încheie cu un acord transparent și luminos în flajeoletele cele mai înalte ale cvartetului de coarde".

Interpretarea programatică a muzicii întîmpină adesea, din partea adepților analizelor tehniciste, reprosul că ea ar urmări să găsească fiecărei măsuri sau motiv muzical corespondentul verbal, să traducă muzica prin cuvinte și deci să ajungă la o substituire a imaginilor muzicale prin explicările lor verbale. Este ușor de înțeles că înfățișînd în acest fel explicarea programatică a unei opere muzicale, caracterizarea unei asemenea explicări drept „vulgarizatoare" apare cît se poate de întemeiată. Dar atît din exemplul simfoniei lui Șostakovici cît și din cel al cvintetului lui Schumann, cititorul și-a putut da singur seama cît de străină este estetica materialistă de o asemenea înțelegere a explicării muzicii. Muzica tocmai de aceea există, pentru a exprima ceea ce nu poate fi pe deplin exprimat prin intermediul cuvintelor sau al celorlalte arte. Insă pe cît de absurd este să cauți pentru fiecare amănunt muzical o imagine din realitate (și cuvîntul care o denumește), pe atît de înapoiat este să faci abstracție de cuvînt, acest admirabil mijloc de cunoaștere, singurul capabil să orienteze gîndirea, fantezia ascultătorului pe un drum just și totodată să redea conținutul de viață al unei opere muzicale. *Estetica muzicală științifică înțelege explicarea conținutului operei muzicale ca un proces de sezisare și redare a tendinței generale a aces-*

tela; că un mijloc de a ajuta la o mai bună înțelegere a muzicii și nicidecum ca un surogat verbal al acesteia.

După cîte se vede, tălmăcirea programatică a operelor muzicale — chiar dacă acestea nu erau însoțite de un program declarat din partea autorului — nu constituie ceva nou; ea a caracterizat întotdeauna analizele acelor cercetători care porneau de la punctul de vedere, adeseori spontan, că arta trebuie să fie o imagine a vieții omului, ecoul marilor probleme ale acestuia. Estetica marxist-leninistă ridică, credem, acest fel de explicare a muzicii pe o treaptă calitativ nouă. Faptul că trăind într-o orînduire liberă putem privi dintr-o perspectivă superioară întreaga dezvoltare a societății, faptul că sîntem înarmați cu o concepție armonioasă despre reflectarea realității în muzică, toate acestea ne creează posibilitatea unei explicări programatice mai consecvente, mai adîncite a marilor capodopere ale muzicii. Arătînd într-un articol că, în calitatea sa de interpret, el nu poate gîndi muzica în mod abstract ci numai ca un limbaj viu, ca o povestire despre ceva adînc omenesc, pianistul și pedagogul sovietic G. Igumnov afirma că: *„Revoluția a influențat în primul rînd asupra înțelegerii muzicii și a găsit elemente noi în muzică"*. A ajuta masele largi să cunoască aceste semnificații ale muzicii, sensul programatic al acelor opere care — deși prilej de încîntare pentru mulți, au rămas în fond cărți cu șapte peceți — aceasta ni se pare a fi una din cele mai nobile sarcini ale muzicologiei noastre.

★

Caracterizarea făcută de Ceaikovski cvintetului de Schumann a frapat desigur pe cititor prin suflul poetic de care este străbătută. Deși unii cercetători consideră că interpretarea poetică este o literaturizare ieftină a muzicii, ni se pare că totuși acesta este singurul mod valabil de explicare a unei opere muzicale. Într-adevăr faptul că specificul muzicii poartă un caracter prin excelență emoțional, o înrudește puternic pe aceasta cu poezia lirică în care, deși mijlocul expresiv e altul, pe primul plan se află tot transmiterea trăirilor sufletești ale eroului liric. „Compozitorul — spunea tot Ceaikovski — exprimă în muzică sentimentele sale... într-un cuvînt își revarsă *aidoma poetului liric propriul său suflet"* (s.n.). Este un fapt ușor de verificat și profund semnificativ că, întotdeauna cînd au vorbit despre muzică, *marii* compozitori s-au ferit de speculațiile tehniciste și au făcut apel la imaginea poetică, ca la cel mai sugestiv mijloc de a transmite publicului larg conținutul de viață al unei compoziții.

Obișnuim adesea să spunem că noțiunile, reprezentările noastre, fiind imagini subiective ale lumii obiective, reflectă esența fenomenelor pe care le percepem. Or, reprezentarea poetică despre muzică — indiferent dacă această reprezentare este naivă sau elaborată artistic — constituie forma cea mai frecventă de reflectare a muzicii în conștiința oamenilor, de la simplii melomani pînă la marii maeștri. Nu trebuie să tragem de aici concluzia că esența unei opere muzicale realiste constă în ideea poetică pe care ea o conține? Credem că acest lucru îl avea în vedere și Schumann cînd spunea: „Poți să descrii simfonia IX-a de Beethoven într-un limbaj de dare de seamă birocratică? *Criticul trebuie să dezvăluie cititorului ideea poetică a operei,* iar pentru articolele sale, e dator să găsească o formă înalt artistică, corespunzătoare operei". (s.n.).

In aceasta ni se pare că rezidă și baza programatică a oricărei opere muzicale realiste și anume în prezența unei idei poetice care l-a însuflețit pe compozitor și a cărei întruchipare el o urmărește consecvent pe parcursul întregii opere. Dacă el declară sau nu această idee poetică într-un argument literar, aceasta este o problemă secundară, subordonată. Simfoniei a V-a, Ceaikovski nu i-a dat nici o denumire și nu a însoțit-o de nici un argument literar, dar prin aceasta sensul ei filozofico-poetic nu este cîtuși de puțin mai dificil de sezisat decît al primei simfonii, pe care compozitorul a intitulat-o atît de sugestiv „Visuri de iarnă". Adesea compozitorul nu declară verbal ideea poetică pentru simplul fapt că un titlu literar ar prezenta auditorului într-un mod îngust sfera de imagini a compoziției sale. Ar fi cîștigat oare Simfonia a V-a de Ceaikovski dacă compozitorul i-ar fi pus un titlu sau ar fi precedat-o de o explicație literară? Este neîndoios că un asemenea adaus literar ar fi fost de prisos, cîtă vreme muzica însăși vorbește atît de elocvent despre patetica luptă a omului pentru fericire, pentru contopirea cu idealurile poporului său, pentru îndepărtarea acelor forțe vrăjmașe care-l împiedică să-și înfăptuiască visurile luminoase. *Esențialul constă deci în cerința ca ideea poetică, intențiile creatoare, fondul programatic al unei opere muzicale să fie transmise de însăși muzica operei atît de direct și elocvent, încît să reducă la minimum sau chiar să facă de prisos necesitatea oricăror explicări literare ale compozitorului.* E de compătimit acea muzică ce se susține nu independent, ci prin textul literar pe care i l-a atașat compozitorul. Ea s-ar putea compara cu un olog care poate merge pentru că e susținut de cîrje; lipsit de acest instrument, el se va prăbuși însă neputincios. Ascultînd unele poeme simfonice ale lui Richard Strauss (pe care mai greu le-ai putea înțelege dacă n-ai fi citit în prealabil că autorul a vrut să sugereze lupta lui Don Quijote cu morile de vînt, agonia sau convalescența unui bolnav, scîrțîitul patului sau altele asemănătoare), mi-am amintit adesea cuvintele înțelepte ale lui Serov: „Acea muzică pe care ascultătorul nu o înțelege și de care nu se poate bucura fără ajutorul afișului, care expune amănunțit toate intențiile autorului, este un jalnic simulacru de artă; este un fel de compromis, un fel de quiproquo, ceva în genul acelor tablouri medievale în care cuvintele pronunțate de personajele zugrăvite, erau scrise pe o bandă de hîrtie

sau pe o panglicuță, ieșind din gura lor". (Studiul intitulat „Berlioz").

Astfel conceput, ca expresie muzicală directă a unei idei poetice, programatismul ne apare ca o chezășie a reflectării specifice a realității într-o operă și constituie de aceea nu o categorie limitată, ci *un principiu fundamental de creație*. Istoria luptei dintre realism și antirealism se confundă cu lupta pe care tendințele programatice au dus-o, din cele mai vechi timpuri, împotriva încercărilor de transformare a muzicii într-o artă pură, într-o „arhitectură sonoră fluidă". Considerăm de aceea corespunzătoare realității, remarca pe care o făcea Serov în studiul său despre uvertura „Leonora": „Istoria muzicii este la temelia sa — sau istoria dezvoltării combinațiilor sonore în *dependență nemijlocită de ideea poetică* care le cristalizează... sau istoria devierilor de la această condiție de bază a artei muzicale, de la scopul de a pătrunde în suflet cu ajutorul expresivității sunetului" (s.n.).

Filonul programatic se poate, într-adevăr, urmări pe parcursul întregii istorii a muzicii, îndeosebi începînd din acel moment cînd, eliberată de sub tutela înăbușitoare a bisericii, arta muzicală a devenit purtătoarea marilor frămîntări ale sufletului omenesc. Eroul muzicii lui Bach simte cu putere latura tragică a vieții de care nu este însă copleșit deoarece îi opune robustețea, echilibrul și optimismul unui suflet integru. Cîntăreț al bucuriei de a trăi, al dragostei însorite și al visurilor de fericire, Mozart a devenit, spre sfîrșitul vieții sale (Simfonia în sol minor, Fantezia și Sonata pentru pian în do minor), prevestitorul unei vremi de mari și dramatice transformări în viața societății. Meritul întruchipării artistice a acestora i-a revenit lui Beethoven, a cărui întreagă operă este însuflețită de încrederea în capacitatea omenirii de a pune capăt suferințelor sale, de a cuceri libertatea, de a trăi în pace și înfrățire. Muzica lui Chopin, de la preludiul intim pînă la baladă și concert, este un strigăt de durere și mîndrie al artistului care, deși nevoit să-și plîngă patria înrobită, găsește în sine destulă forță pentru a-i glorifica trecutul eroic — izvor de speranțe și curaj. La nesfîrșit s-ar putea înmulți exemplele de acest fel care dovedesc că, în majoritatea cazurilor, marii artiști n-au compus atrași de mirajul unor forme pure, ci din necesitatea de a transmite oamenilor, prin limbajul poetic al muzicii, mesajul unor idei generoase, o anumită filozofie despre viață. Indiferent dacă și-au exprimat sau nu aceste idei și argumente literare, cert este faptul că ei s-au avîntat pe drumul creației cu intenții programatice limpezi. Despre aceasta ne vorbește în primul rînd muzica lor. In arta realismului socialist, programatismul, conceput ca expresie muzicală a unei idei poetice clare, ne apare ca cea mai înaltă formă de manifestare a spiritului de partid, ca o chezășie a unui conținut înaintat de idei, a atitudinii conștiente a compozitorului față de viața poporului său.

Cum s-a manifestat însă, de-a lungul istoriei muzicii, tendința neprogramatică în virtutea căreia muzica, părăsind terenul ideii poetice inspiratoare, era împinsă pe panta formelor „pure", „absolute"? Credem că răspunsul cel mai potrivit la această întrebare se poate da în lumina observațiilor pe care le făcea Lenin în legătură cu felul cum ia naștere gîndirea idealistă. La originea idealismului în gîndire, arată Lenin, stă depărtarea fanteziei de realitate, ruperea uneia din laturile cunoașterii de materie, de natură, dezvoltarea unilaterală, rectilinie a acestei laturi, transformarea cunoașterii abstracte în fantezie sterilă. Pornind de la teza leninistă, muzicologul sovietic I. Rijkin, în lucrarea sa, „Principiul programatismului și muzica absolută", a considerat că aceste premise, valabile atît pentru filozofia cît și pentru estetica idealistă, stau și la baza orientării antirealiste în artă. (Întrucît procesul de creare al imaginii artistice este în fond o activitate a gîndirii și fanteziei, această apropiere ni se pare pe deplin îndreptățită). Tendințele formaliste în domeniul muzicii instrumentale au putut să se sprijine pe aceste premise și să le dezvolte cu atît mai mult, cu cît unele condiții favorabile acestei dezvoltări le oferea însăși natura muzicii instrumentale prin: lipsa unei asemănări directe a imaginilor muzicale cu lumea materială, importanța primordială pe care o au, în cazul acestei muzici, fantezia creatoare și gîndirea abstractă. În domeniul muzicii instrumentale, precizează Rijkin, sînt deosebit de puternice tentațiile de a da o semnificație de sine stătătoare diferitelor procedee ale logicii muzicale, de a le aplica rectiliniu, pe baza inerției deja stabilite a mișcării (sau, cum spun unii muzicologi ai noștri, adepți ai esteticei lui E. Kurt, pe baza forței cinetice, a fluxului energetic al muzicii). In cazul în care ruperea fanteziei de realitate și dezvoltarea unilaterală a gîndirii abstracte nu se desfășoară consecvent ci *au un caracter sporadic*, avem de-a face cu o îngustare a caracterului programatic al muzicii, cu o infiltrare a unor tendințe raționaliste, formale. Rijkin arată că, chiar asupra operei unor genii ca Bach („Arta fugii") sau Beethoven (unele din ultimele cvartete), raționalismul abstract și-a pus o anumită pecete, el neanulînd ci numai îngustînd caracterul programatic al acestor opere. Dar în cazul în care ruperea fanteziei de realitate și dezvoltarea unilaterală a gîndirii abstracte devin *însăși esența procesului de creație* ca la Schönberg sau Stravinski, muzica este total golită de forță emoțională și expresivitate, de orice intenție programatică, transformîndu-se într-o sterilă combinație de sonorități. Justețea unui asemenea punct de vedere elaborat de un teoretician, se verifică într-o bună măsură prin faptul că la o concluzie asemănătoare ajungea, pe baza experienței de creație, compozitorul Șostakovici. „Eu consider, spunea acesta, drept muzică neprogramatică, muzica aridă, neexpresivă, construită într-un mod *pur logic*, pe baza unor scheme determinate, preconcepute". (s.n.) Ceea ce Șostakovici denumește construcție pur logică, reprezintă desigur

dezvoltarea excesivă a gîndirii muzicale abstracte, ruptă de un conținut concret de viață, de o bază programatică.

Ni se pare de aceea firească greutatea pe care o resimte cercetătorul pus în situația de a tălmăci prin cuvinte fondul programatic al acelor compoziții în care tinde să predomine gîndirea muzicală abstractă. În afara descrierii procedeelor tehnice și, în cel mai bun caz, a relatării unor vagi stări sufletești — ca de pildă, în muzica pentru coarde și percuție de Bartok — nu ai avea ce să tălmăcești. A căuta cu orice preț semnificații programatice acolo unde în realitate n-au fost decît speculații pur muzicale, este o îndeletnicire care echivalează cu ghicitul în cafea. Asemenea îndeletniciri au fost ironizate de Jdanov la consfătuirea muzicienilor sovietici în 1948. „Lucrurile au mers pînă acolo încît uneori ești obligat să explici conținutul unei opere muzicale noi chiar după ce a fost cîntată" — spunea Jdanov, referindu-se la acele compoziții ale căror imagini muzicale nu se dovedesc apte a transmite ascultătorilor prin ele însele un conținut clar de idei și sentimente. Și mai departe: „S-a format o adevărată profesie nouă, aceea a comentatorilor — recrutați dintre amici — care se străduiesc, pe baza presupunerilor lor personale, să descifreze... conținutul operelor muzicale deja cîntate, *al căror sens obscur*, după cîte se spune, *nu este prea clar nici autorilor lor*" (s.n) Jdanov stabilea așadar o legătură directă între caracterul confuz, neelocvent al imaginilor muzicale și lipsa unei intenții programatice clare a însuși autorului.

Programatismul este deci, înainte de orice, un *principiu* fundamental al creației realiste, principiu care asigură muzicii legătura cu viața, orientarea ideologică clară, forța de expresie a imaginilor muzicale. Esențială, după cum s-a arătat mai sus, nu este chestiunea denumirii literare — care poate să existe sau nu — ci puterea cu care muzica dezvăluie intențiile programatice ale autorului. Faptele arată că, atunci cînd muzica dovedește o asemenea putere, publicul însuși transformă programul latent într-un program literar, despre care adesea puțini știu că nu a fost formulat de către compozitor. Simfonia V-a de Beethoven a devenit simfonia destinului, Simfonia VI-a de Ceaikovski — „Patetica", Simfonia II-a de Borodin — a bravilor, Studiul în do minor de Chopin — al revoluției sau „Căderea Varșoviei", Simfonia VII-a de Șostakovici — a Leningradului. Am ajuns astfel și la chestiunea simbiozei dintre muzică și argumentul literar.

★

Originalitatea artei muzicale constă în modul nemijlocit cu care ea transmite trăirile sufletești ale omului, îndeosebi viața emoțională cu cele mai intime cute ale sale. Acest specific emoțional care constituie latura cea mai puternică a muzicii, trebuie să stea în permanență în atenția compozitorului; numai o intensă cultivare a lui poate asigura muzicii puterea de a acționa ca o forță răscolitoare asupra ascultătorilor. „A sluji adevărul sentimentului — iată cea mai înaltă chemare a muzicii" — spunea Serov.

Totodată muzica posedă și remarcabile posibilități de *sugerare* a celor mai variate fenomene din lumea înconjurătoare omului. Uneori aceste posibilități se dezvăluie ascultătorului fără ca autorul compoziției să fi dat vreo indicație referitoare la imaginile concrete ale lumii materiale pe care le-ar conține muzica sa. Scherzo-ul Simfoniei a X-a de Șostakovici a fost unanim asociat cu dezlănțuirea furibundă a unor forțe războinice; prima parte a sonatei în do diez minor de Beethoven, a sugerat mai tuturor atmosfera liniștitoare și poetică ce învăluie clarul de lună; într-un cunoscut preludiu al lui Chopin, publicul a sezisat imaginea căderii picăturilor de ploaie. Dar, în majoritatea cazurilor, *aceste posibilități plastice, descriptive, care permit muzicii să sugereze și tablouri ale lumii materiale, nu se pot transforma în realitate decît prin asocierea cu cuvîntul literar.* Sfera de acțiune a limbii, arăta Stalin, este nelimitată, ea fiind legată de cele mai diferite ramuri ale activității omului. Asocierea muzicii cu limba, indiferent dacă e vorba de un simplu argument literar (titlu, subiect, motto) sau de o bază poetică dezvoltată (în cadrul muzicii vocal-simfonice, operei, baletului etc.) reprezintă un adevărat declanșator al posibilităților descriptiv-plastice ale acestei arte. Pe această cale muzica poate sugera ascultătorului o infinitate de aspecte concrete ale realității înconjurătoare.

Să presupunem că am asculta pentru prima oară poemul simfonic „Prăbușirea Doftanei" de A. Mendelsohn, fără a cunoaște titlul și argumentul literar al acestei lucrări. Urmărind numai desfășurarea muzicii am putea desprinde lesne tendința ideologică a acestei lucrări: prin ea compozitorul afirmă ideea — atît de frecvent întîlnită și la marii clasici — că marile lupte, jertfe și suferințe ale omului trebuie să fie încununate mai de vreme sau mai tîrziu, de victoria idealurilor sale nobile. Am greși însă dacă am spune că muzica ne comunică numai acest conținut general spiritual; faptul că pe parcursul lucrării răsună intonații cunoscute ale cîntecelor comuniștilor ilegaliști sau ale imnului sovietic dovedește fără putință de tăgadă că lupta, jertfele și suferința sînt legate de acțiunile eroice ale Partidului Comunist ilegal, că victoria acestor acțiuni a fost făcută posibilă prin eliberarea Patriei de către Amatele Sovietice. Iată deja asociații care depășesc sfera emoțională și a căror producere dovedește capacitatea muzicii de a reda mari evenimente social-politice. Luînd însă cunoștință de titlul și argumentul literar al poemului simfonic, întrezărim în compoziția lui A. Mendelsohn elemente pe care mijloacele exclusiv muzicale nu le-ar fi putut sugera; despre faptul că acei comuniști erau deținuți de la Doftana, că un episod muzical

este consacrat cutremurului și prăbușirii închisorii, că un alt episod exprimă aducerea aminte a momentelor petrecute în grădinița sădită în curtea închisorii de țăranul comunist Ion Galuzinski — despre toate acestea nu ne putem da seama decît urmărind întruchiparea muzicală a programului declarat de compozitor. Asemenea aspecte ale vieții, muzica nu le-ar fi putut sugera în chip direct (nu în aceasta constă tăria sa!), ceea ce a făcut necesară intervenția clarificatoare a cuvîntului literar, cu posibilitățile sale nemărginite de cuprindere a realității materiale.

Acesta este genul muzicii cu program. Esența sa constă în aceea că autorul însuși formulează într-un argument literar acele aspecte din viață pe care muzica nu le-ar fi putut transmite direct prin propriile sale mijloace. Prin însăși caracteristica sa, argumentul literar are un rol secund în înțelegerea unei opere muzicale a cărei tendință ideologică și emoțională poate și trebuie să fie dezvăluită în primul rînd prin intermediul muzicii. Programul contribuie la îmbogățirea și plasticizarea imaginilor pe care ascultarea muzicii le trezește auditorului.

Genul muzicii cu program, adică al muzicii însoțită de un argument literar cu rol descriptiv-plastic este deci un aspect particular al programatismului înțeles ca principiu de creație, care asigură muzicii o orientare clară, o maximă forță expresivă, o finalitate ideologică.

In articolul amintit din revista „Muzica", tov. Al. Spirea, exprimînd de altfel un punct de vedere formulat și de alții, consideră că acest gen trebuie dezvoltat cu precădere deoarece el ar chezăși reflectarea vieții poporului în muzică și ar fi mai accesibil; este oare justă o asemenea lozincă? Următoarele motive ne fac să credem că o asemenea lozincă nu este întemeiată:

1) Acceptarea ei ne-ar obliga să admitem că alte genuri ale muzicii sînt mai puțin apte a reflecta realitățile actuale.

Pentru formalism și purism nici că ar exista un mijloc mai bun de a se strecura, de vreme ce imposibilitatea unor genuri muzicale de a oglindi actualitatea ar fi recunoscută și fundamentată teoretic. Că o asemenea situație există la noi, o dovedesc o serie de lucrări simfonice sau de cameră ai căror autori urmăresc dezvoltarea muzicală a „celulei populare" ca un scop în sine, neglijînd cerința reflectării artistice a vieții sufletești a poporului.

Pe de altă parte, adepții lozincii amintite ar fi necontenit înclinați să privească cu o anumită suspiciune și neîncredere orice muzică ce nu este însoțită de un argument literar și să acorde un .credit nemeritat acelor lucrări incolore în fruntea cărora autorul a așezat din oportunism un titlu răsunător. Că o asemenea situație a apărut deja la noi o dovedește necesitatea creată la un moment dat de a se sublinia că realismul socialist nu exclude genurile dinafara muzicii cu program.

2) Considerîndu-se că genul muzicii cu program ar fi mai accesibil, se interpretează într-un mod fals îndreptățita cerință a accesibilității, care este astfel condiționată de existența unui argument literar programatic. Dacă am fi consecvenți acestei teze ar trebui să admitem că cu cît muzica urmărește mai amănunțit un text literar, cu atît accesibilitatea ei ar spori. Ar mai fi însă posibilă, într-un asemenea caz, acea largă și liberă desfășurare a melodiei, pe care sîntem înclinați s-o considerăm ca factor esențial al accesibilității muzicii? Nu ne vom referi la muzica cu program a naturaliștilor, ci vom aminti lucrări remarcabile ale genului ca „Till Eulenspiegel" sau „Ucenicul vrăjitor". Necunoașterea argumentului literar al acestor poeme simfonice, constituie un impediment serios, în înțelegerea justă, concretă, a muzicii, în timp ce concertul pentru vioară de Beethoven îi dezvăluie încă de la început ascultătorului bogatul său conținut de idei și sentimente. Este de aceea neîntemeiată distincția care se face între cele două categorii sub aspectul gradului de accesibilitate.

3) Niciodată Partidul nu a cerut ca un gen artistic să se dezvolte mai mult decît celelalte, ci a îndemnat pe creatori la o cît mai cuprinzătoare reflectare a realității în artă. Or, acest îndemn presupune dezvoltarea echilibrată a tuturor genurilor, deoarece fiecăruia dintre acestea îi este proprie capacitatea de a oglindi mai elocvent *anumite* aspecte ale vieții. O dezvoltare excesivă a acelor creații cu program care excelează în sugerarea aspectelor concrete, vizuale, ale lumii materiale n-ar dăuna însă redării nuanțate, complexe, a vieții sufletești a omului nou, asupra căreia unii compozitori se pot concentra îndeosebi în cadrul muzicii care nu aparține genului „cu program"?

Lupta consacrată dezvoltării unui anumit gen artistic ar fi justificată numai în cazul rămînerii în urmă a acestuia în raport cu celelalte genuri, deoarece un dezechilibru al genurilor unei arte ar pune în pericol oglindirea artistică multilaterală a vieții.

Rezoluția C.C. al P.C.U.S. din februarie 1948 trăgea semnalul de alarmă tocmai în legătură cu pericolul pe care-l prezintă cultivarea excesivă a unor genuri muzicale în dauna altora: „Curentul formalist din muzica sovietică — se spune în acel document — a dat naștere în rîndurile unei părți a compozitorilor sovietici, unei pasiuni unilaterale pentru formele complicate de muzică simfonică instrumentală fără text și unei atitudini de dispreț față de

genurile muzicale ca opera, muzica corală, muzica de masă pentru orchestre mici, pentru instrumente populare, pentru ansambluri etc.".

Dacă creația muzicală va fi lipsită de opere reprezentative într-unul din genurile mari ale sale (muzica cu program, muzica dramatică, muzica vocal-simfonică, muzica instrumental-simfonică), ea va da o imagine unilaterală și prin aceasta neveridică, a vieții complexe a poporului. Este ca și cînd în literatură, de pildă, scriitorii ar începe la un moment dat să dea uitării romanul și drama și s-ar ocupa cu predilecție de poezia lirică ; nu ar apare cît se poate de firesc atunci apelul la o mai mare atenție față de genurile pe nedrept căzute în dizgrație ? Făcînd o paralelă asemănătoare între muzică și literatură, Ceaikovski arată în cunoscuta sa scrisoare către Nadejda von Meck, că genul muzicii cu program este în egală măsură de necesar ca și acel al muzicii fără program, deoarece prin el își pot găsi expresia teme, subiecte, inaccesibile celeilalte categorii muzicale. A lipsi muzica de genul muzicii cu program, spune Ceaikovski, echivalează cu încercarea de a cere literaturii „să se lipsească de elementul epic și să se mărginească numai la lirică".

Pe tărîmul muzicii romînești cu program au apărut o serie de lucrări valoroase. Genul se află totuși într-o stare de inferioritate în muzica noastră. Din punct de vedere cantitativ, operele aparținînd acestui gen sînt relativ puțin numeroase. In ceea ce privește calitatea lor artistică, cu extrem de puține excepții, trebuie spus că pînă acum nu a apărut o simfonie programatică sau un poem simfonic care să se ridice la înălțimea măiestriei de care dau dovadă numeroase compoziții din domeniul cvartetului, concertului, simfoniei etc. Este o situație care își are desigur originea în perpetuarea unei tendințe de a subaprecia valoarea artistică a acestui gen, de a considera că numai forme de felul celor mai sus arătate, merită deplină dăruire a forțelor creatoare. Dezechilibrul cantitativ și calitativ care există între muzica cu program și diferitele genuri ale muzicii fără program, nu poate însă decît să favorizeze pătrunderea unor curente subiectiviste, nepopulare, depărtarea compozitorului de viața care pulsează în jurul său.

Pe de altă parte, este știut că interesul pentru muzica cu program ferește pe compozitor de cufundarea în speculații intelectualiste, îi lărgește orizontul de viață, bagajul de impresii, ceea ce nu se poate să nu fertilizeze și cîmpul muzicii fără program, îmbogățind-o cu idei și imagini noi, cu sentimentul perceperii mai directe a vieții ; în felul acesta, abordarea mai intensă a muzicii cu program ar constitui o verigă esențială care o dată prinsă, ar trage după ea tot lanțul orientării muzicii către realism.

Iată de ce ni se pare pe deplin actuală sublinierea lozincii din cunoscutul articol redacțional al Scînteii. „Pentru avîntul creației muzicale în R.P.R." : „La loc de frunte în dezvoltarea muzicii realist-socialiste stă și trebuie să stea muzica cu program".

Îndreptarea unei mai mari atenții către dezvoltarea genului muzicii cu program reprezintă așadar o cerință de ordin tactic, legată de o anumită etapă a dezvoltării muzicii în general, sau a creației unui compozitor, cînd sectorul respectiv se dovedește rămas în urmă, neacoperit.

Permanent actuală rămîne însă pentru muzica noastră cerința înrădăcinării programatismului ca principiu de creație — singura cale pe care se poate asigura artei o orientare ideologică clară, o puternică legătură cu viața.

★

Cititorul a sezisat desigur că, pe parcursul acestei analize s-a făcut o permanentă distincție între *programatism, ca principiu esențial al creației realiste,* capabil să-i asigure acesteia bogăția de idei, forța de expresie artistică și *genul muzicii cu program,* ca aspect particular al creației, căruia îi este proprie capacitatea de a sugera cu ajutorul argumentului literar, o mare varietate de asociații cu fenomenele lumii înconjurătoare. Este oare întemeiată o asemenea distincție ?

Genul muzicii simfonice cuprinde acele lucrări pe care autorii lor le concep pentru a fi executate de orchestra simfonică ; aici se includ compozițiile cele mai diferite de la schiță sau dansul simfonic pînă la simfonie. Nimeni nu confundă însă acest gen *cu simfonismul ca principiu de creație* care urmărește dezvăluirea unei idei, a unui conținut de viață prin intermediul unui sistem complex de imagini muzicale care se înfruntă, se ciocnesc, alternează, se dezvoltă, între ele putînd exista un raport de conflict, contrast sau de strînsă înrudire. Din acest punct de vedere este foarte posibil ca principiul simfonic să nu caracterizeze o lucrare scrisă pentru orchestra simfonică (de pildă o rapsodie sau suită, bazată pe simpla succesiune a unor teme muzicale armonizate și orchestrate), dar să caracterizeze din plin o sonată instrumentală sau un cvartet de coarde.

Genul muzicii vocale înglobează acele lucrări pe care compozitorii le concep pentru a fi cîntate de vocea omenească ; aici se includ de asemenea compoziții foarte diverse începînd cu cîntecul simplu și terminînd cu părțile vocale ale oratoriului sau operei. Nimeni nu se

gîndește însă să identifice acest gen cu *cantabilitatea ca principiu de creație* care urmărește realizarea unor teme muzicale cu un caracter cît mai vocal, deci cît mai cantabil. Din acest punct de vedere este pe deplin posibil ca principiul cantabilității să nu caracterizeze fragmente muzicale scrise pentru vocile omenești (de pildă, unele recitative din Oratoriul „Tudor Vladimirescu"), dar să străbată întreaga structură tematică a unei simfonii sau unui poem simfonic.

În genul muzicii dramatice intră acele compoziții care au fost concepute pe baza unui subiect literar cu un conflict dramatic acut. Opera, baletul și oratoriul sînt principalele specii ale genului dramatic. Ar fi însă neștiințific să confundăm acest gen cu *principiul conflictului dramatic* care urmărește redarea muzicală a marilor ciocniri și contradicții ale vieții, declanșarea și rezolvarea acestora. Se întîmplă adesea ca o lucrare aparținînd genului muzicii dramatice, ca de pildă oratoriul „Anotimpurile" de Haydn, să fie lipsită de conflict și încordare dramatică ; tot atît de posibil este însă ca principiul conflictului dramatic să străbată cu putere o suită (ca „Harry Janoș" a lui Kodaly) sau o simfonie cum ar fi Simfonia II-a de Haciaturian sau a X-a de Șostakovici — lucrări ce nu aparțin genului dramatic.

O asemenea diferențiere, des întîlnită, între *principiu de creație* și *gen muzical* justifică, credem, și distincția făcută între programatism ca principiu de creație și genul muzicii cu program.

În numele simfonismului, compozitorii caută să se debaraseze de rămășițele rapsodismului, stadiu primitiv de gîndire muzicală, pentru a oglindi cu profunzime viața, pentru a ridica pe înalte culmi tratarea artistică a celulei folclorice.

În numele cantabilității, compozitorii se străduiesc să cultive azi un melodism firesc, vocal prin esența lui, care să facă chiar și tema unei simfonii ușor de reținut și de cîntat de către publicul larg.

În numele dramatismului tot mai mulți compozitori dornici să oglindească esența vieții noastre — conflictul între vechi și nou — luptă împotriva muzicii idilizante, pastorale, lipsită de tensiune dramatică.

Nu este de aceea cît se poate de firesc ca în numele programatismului, principiu care asigură muzicii un țel ideologico-emoțional limpede, să se combată orice tendință neprogramatică menită a împinge arta componistică pe potecile lăturalnice ale unor speculații muzicale abstracte ?

Distincția pe care o facem în legătură cu accepțiunea programatismului a fost exprimată încă de Ceaikovski în modul următor, în scrisoarea amintită către Nadejda von Meck : *„Ce este muzica programatică ? În măsura în care nici eu și nici dv nu recunoaștem drept muzică, aceea care ar consta din jocul lipsit de un scop al sunetelor, orice muzică este programatică. — Dar în sensul îngust, prin această expresie se subînțelege acea muzică simfonică sau instrumentală în genere care ilustrează un anumit subiect prezentat publicului într-un program și poartă denumirea acestui subiect".*

Acceptînd ca valabilă această distincție, trebuiesc precizate și accepțiile diferite pe care le îmbracă noțiunea de program.

Vorbind despre programatism ca principiu de creație, înțelegem prin program însăși ideea poetică inspiratoare care se identifică, într-o însemnată măsură, cu conținutul operei muzicale.

În cazul genului muzicii cu program, acesta din urmă reprezintă argumentul literar declarat de compozitor. El nu se poate identifica cu conținutul sau ideea poetică a operei, deoarece conține de obicei numai acele elemente pe care muzica singură nu le-ar putea reda. Adevăratul conținut poetico-filozofic al unei opere muzicale este dezvăluit de însești imaginile muzicale. Dacă am socoti că programul literar al lui „Manfred" este totuna cu conținutul simfoniei, ar trebui să ajungem la absurda concluzie că Ceaikovski a scris toată această minunată muzică pentru a sugera cum un om peregrinează prin munți, se întîlnește cu o zînă la cascadă, trece pe lîngă niște păstori și în sfîrșit, coboară în infern unde își dă sufletul. Muzica însă ne vorbește despre zbuciumul sufletesc al unui om cu mari însușiri morale, dar care, rupt de viața poporului, se afundă în abisul disperării și nu mai poate evita un deznodămînt tragic. Acesta este conținutul real al muzicii lui Ceaikovski. Programul a fost subordonat acestui conținut ajutînd la îmbogățirea și colorarea lui.

Aceste premise teoretice fundamentează, după părerea noastră, rolul hotărîtor pe care trebuie să-l joace, în cadrul muzicii romînești, orientarea spre programatism.

Unele aspecte ale creaţiei corale*)

de LIVIU RUSU

In viaţa noastră muzicală se semnalează o problemă de bază căreia compozitorii noştri, în avîntul lor de a da la iveală opere masive de muzică de cameră şi simfonică, par a nu-i da o suficientă atenţie, a nu o considera ca fiind de prim plan. Ne referim la creaţia corală, la aspectele ei actuale, la posibilităţile ei de dezvoltare.

Incercăm să deschidem o poartă pentru discuţie. Nu pentru una istorică, ci pentru una practică, întemeiată pe realitatea imediată, unde anumite elemente — sub presiunea conţinutului nou, născut din prefacerile sociale — îşi fac drum spre desăvîrşire, negînd atitudini convenţionale, de şablon, manieriste. Infruntarea dintre vechi şi nou este în funcţie de conţinut; ea nu apare deci ca o problemă de formă în sine, în sensul inovaţiilor cu orice preţ, ci este o necesitate determinată de noul conţinut al vieţii. Problema se conturează şi faţă de tradiţia noastră clasică, în legătură cu necesitatea exprimării noului conţinut printr-o mai mare varietate de forme specifice genului.

Există în republica noastră o înfloritoare mişcare corală, la care participă din plin masele populare cele mai largi. Incepînd cu corurile ţărăneşti din diferite regiuni ale ţării — dintre care unele cu o vechime de un veac, cum este de pildă corul ţăranilor din Chizătău (Banat), — strînse azi în jurul căminelor culturale, continuînd cu cele formate din muncitorii manuali şi intelectuali în cadrul mişcării culturale sindicale şi ridicîndu-se spre înjghebările profesionale ale instituţiilor de stat, ne putem da seama cît de complexă este activitatea de coordonare a muncii desfăşurate de miile de formaţii corale. Dacă instituţiilor de învăţămînt muzical — conservatoarelor, şcolilor medii şi populare — le revine sarcina directă de a avea grija ridicării cadrelor de dirijori, compozitorilor le stă înainte datoria de a crea un vast repertoriu: de la prelucrarea celor mai simple cîntece populare regionale, pînă la crearea pieselor de înaltă măiestrie ale genului. Această latură a creaţiei noastre muzicale este o piatră de temelie a culturii muzicale populare. Compozitorii noştri au creat în ultimii ani multe lucrări corale, de la cîntecul de mase pînă la cantată şi oratoriu, continuînd iniţiativele datorite lui Porumbescu, Musicescu, Dima, Kiriac, Vidu, pe care cu drept cuvînt trebuie să-i considerăm întemeietori de şcoală naţională. Dar în acest avînt nu se poate să nu observăm o serie de fenomene de stagnare, datorate lipsei de pregătire ideologică şi de măiestrie artistică a compozitorilor angajaţi în producţia corală curentă.

La Uniunea Compozitorilor, îndrumarea creaţiei corale — cînd aceasta nu atinge formele monumentale — s-a lăsat pe seama Comisiei pentru cîntece de masă şi muzică uşoară, iar maeştrii care au contribuit cu lucrări într-adevăr originale, noi, la îmbogăţirea genului, nu fac parte din aceasta decît întîmplător.

Nu doresc să aduc prejudiciu rostului ce-l are această comisie. Problema creaţiei corale se impune însă ca un gen de sine stătător, cu adînci rădăcini în intonaţiile cîntecului popular. Consecinţele îndrumării creaţiei corale de către „Comisia pentru cîntece de masă şi muzică uşoară" nu pot fi folositoare din cauză că problema scriiturii corale se detaşează pe alt plan calitativ.

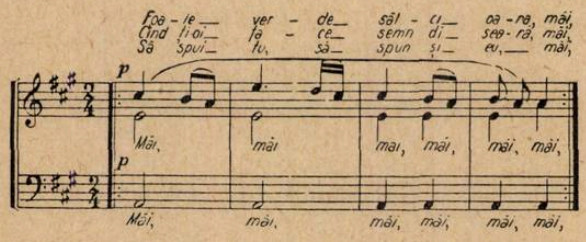
Acţiunea de răspîndire a muzicii corale se face în genere prin tipărituri inferioare din punct de vedere tehnic şi ele nu ating acea circulaţie în stare să asigure cunoaşterea şi folosirea de la un capăt la altul al ţării. Excepţie de la acestea face desigur iniţiativa luată de E.S.P.L.A., unde s-au tipărit în ultima vreme cîţiva autori consacraţi în domeniul coral, în excelente condiţii, dar care va fi numai atunci pe deplin valabilă, cînd va cuprinde toată literatura noastră clasică şi contemporană în tiraj corespunzător.

Şi aici trebuie să intervină o acţiune metodică de cunoaştere a realităţilor din partea redactorilor, o grijă pentru ediţii critice de opere alese şi complete, strădania de a le difuza la preţuri accesibile etc.

Aşa stau lucrurile din punct de vedere organizatoric. O remediere a lor poate fi în scurtă vreme efectuată prin mijloace de organizare, prin colaborare între instituţii, prin lămurirea factorilor responsabili, prin efortul unei munci de cîţiva ani. Mai dificilă este problema procesului de creaţie corală, a lărgirii orizontului concepţiei sale. Ea trebuie să rămînă preocuparea noastră centrală. Să încercăm a o privi de jos în sus. Am citit recent un articol din „Sovetskaia Muzika" scris de Lev Hristiansen despre corurile populare şi creaţia populară. Autorul este conducătorul Corului popular din Ural. Astfel de formaţii se leagă direct, organic, în diferite regiuni din U.R.S.S., de creaţia şi arta interpretativă a poporului, căutînd să scoată în evidenţă caracterele specifice. La noi lipsesc în

*). Redacţia considerînd că acest articol nu epuizează şi nu rezolvă toate problemele ridicate de dezvoltarea muzicii noastre corale, invită pe toţi cei preocupaţi de aceste probleme să participe la discuţia deschisă prin prezentul articol, expunînd, în paginile revistei, punctul lor de vedere în această chestiune.

regiuni astfel de coruri populare profesionale precum și personalitățile chemate să le dea viață, să asigure circulația de autentice valori regionale, cum au făcut-o pe vremuri, în felul lor, cu înjghebările lor, Musicescu și Vidu. Prin Institutul de Folclor, Uniunea Compozitorilor ar putea intensifica experiența creatoare pe elemente specifice regionale fundamentale creației populare, în forma cea mai apropiată de original, cu grija de a nu altera în nici un fel caracterul și a-i asigura liberă zona de influență asupra maselor, asupra sensibilității auditorului. Ascultînd un cor din Moldova sau unul din Bihor, compozitorii ar primi noi și variate impulsuri de creație. Aici trebuie să se pună baza pe experiența creatoare pentru coruri „a cappella". Unele din lucrările lui Gh. Cucu ca „Cetină, cetioară", „Mărioara" ș.a. scrise cu multă simțire, cu multă înțelegere a caracterului popular, pot servi drept model pentru acest gen de creație a cărei simplitate impune totuși un grad de măiestrie.



„Mi se pare — spune conducătorul corului din Ural — că tendința unilaterală a compozitorilor de a scrie pentru corurile populare cîntece cu acompaniament, contrazice, în general, valoroasa tradiție a cîntecelor „a cappella". Nu putem îndeajuns sublinia justețea acestei afirmații care dovedește nu numai mult simț artistic, dar scoate în relief o concepție de importanță capitală pentru întreaga dezvoltare muzicală a unei țări".

Practica corului „a cappella" cunoaște din punct de vedere istoric un întreg proces. Corul reprezintă un excelent factor de cultură. Participarea la cor a maselor populare răscolește adînci rezerve de creație, le impune o atitudine etică față de artă, le oferă posibilitatea de a trăi direct, nemijlocit, valorile de conținut ale muzicii. Lipsa unei mișcări corale într-un anumit mediu social poate fi considerată dimpotrivă ca stare de criză, de regres, cum o dovedește cultura burgheză a veacului nostru, în care este preponderentă o concepție instrumentală. La temelia tradiției noastre muzicale stă corul „a cappella" așa cum l-au tratat, de la Ciprian Porumbescu încoace, aproape toți compozitorii noștri de seamă.

În a doua jumătate a veacului trecut, Gavriil Musicescu, considerat cu drept cuvînt unul din întemeietorii creației și interpretării la noi, învață le Petersburg — la Conservator și la capela imperială — un stil coral saturat armonic, folosind sonorități vocale grave, pe care le va aplica atît în compozițiile sale bisericești, cît și în acele frumoase armonizări de cîntece populare românești cîntate cu renumitul cor din Iași în turneele sale prin toate regiunile țării noastre, trezind pretutindeni hotărîte inițiative de creație românească pe bază de folclor. Nu este de contestat că muzicieni ca George Dima, Dumitru Kiriac, Timotei Popovici, Ion Vidu, Teodor Teodorescu și alții au folosit experiența și urmat pilda strălucită a lui Gavriil Musicescu [1]). Astfel putem vorbi de o tradiție unitară, cu nuanțe regionale, în istoria muzicii noastre corale, bazată pe principiul corului „a cappella", izvorită din problematica adaptării melodiei populare la formele armonice.

Amestecul de cor și instrument ce se încearcă în ultima vreme, oricum și oriunde, nu contribuie la dezvoltarea artistică a maselor, le strică gustul, duce la vulgarizarea tezaurului mare al creației populare, față de care trebuie să avem cea mai mare grijă.

Ne-a fost dat să auzim la ansambluri sindicale unele combinații de acordeon și cor, altele de cîteva instrumente, avute din întîmplare la îndemînă, și cor. Efectul pe care-l produce un astfel de cîntec asupra unei urechi cultivate, este dezastruos. Încercările acestea nu pot fi luate în serios nici din punct de vedere educativ. Puritatea vocilor omenești trebuie restabilită în concepția interpretului și compozitorului coral, iar acompaniamentul instrumental admis unde acesta se impune prin necesitate.

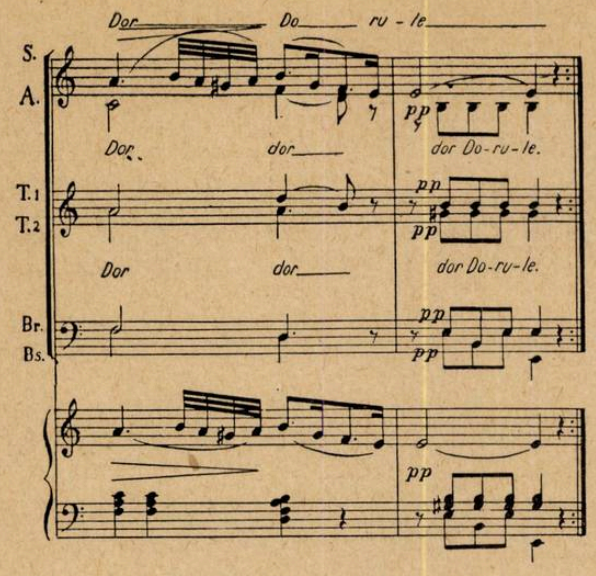
Unii din compozitorii noștri de coruri folosesc cu predilecție ca instrument de acompaniament pianul, cum o fac de pildă uneori Paul Constantinescu sau Ion Baciu. Cu ocazia celui de-al doilea concurs pe țară al ansamblurilor caselor de cultură și al căminelor culturale, se semnalează interesante încercări de a asocia vocile cu instrumentele populare. Astfel compozitorul Tudor Jarda din Cluj a adus un element nou prin faptul că a lăsat corul pădurenilor din șesul Ilvei, pe care-l conduce și care la concursul pe țară a obținut premiul I, să cînte acompaniat de o formație alcătuită din instrumente populare uzitate în regiune (trișcă, fluier, buhai, tîngălău), realizînd o interesantă polifonie — noi i-am spune mai degrabă heterofonie — populară [2]).

Cultivarea corului „a cappella" însuși ne va duce spre o treaptă mai ridicată de cultură și asupra lui trebuie să îndreptăm toată atenția creatorilor noștri. Problemele de creație ce se pun aici nu sînt simple. Ele merită să fie privite cu aceeași seriozitate cu care este privită muzica instrumentală cea mai înaltă. Folosirea cîntecului popular a dus și în domeniul coral la problema armonizării modale.

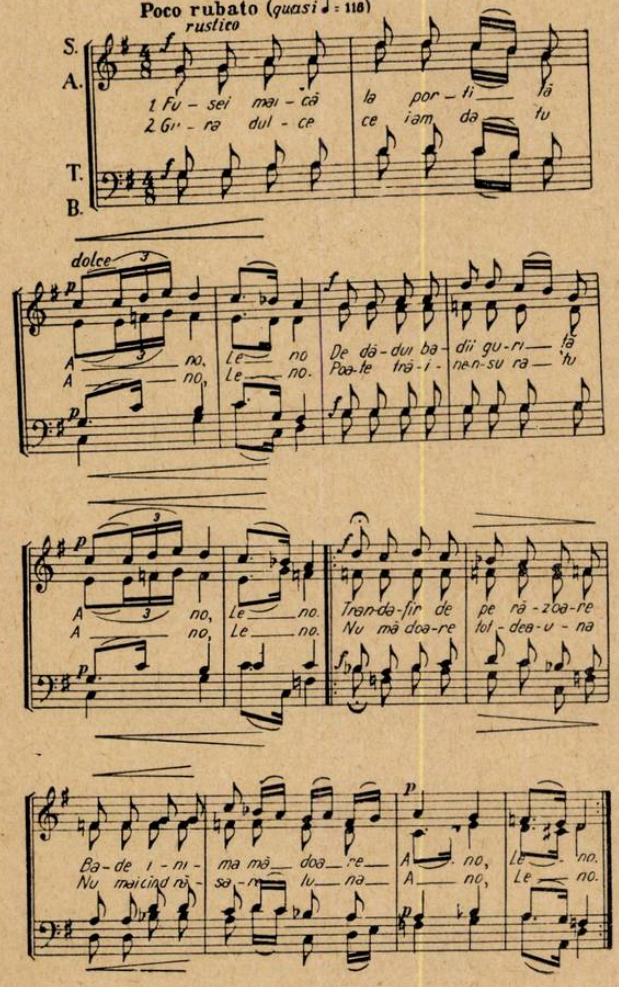
„Dor, dorule" de Gavriil Musicescu, de pildă, ne dovedește justețea folosirii cadențelor finale după principiile contrapunctului sever, la care se adaugă însă licența secundei mărite, caracteristică acestei melodii populare.

1) In legătură cu aceste influențe vezi G. Breazul: „Relații muzicale romîno-ruse" (Supliment la Revista „Muzica" nr. 11—12/1954).

2). George Dereteanu: „Coruri și soliști vocali", supliment la Revista „Muzica" nr. 9/1954.



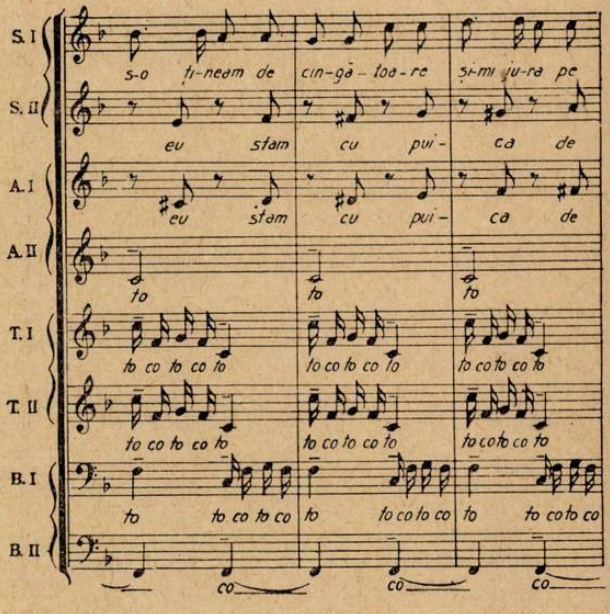
De aici, de la aceste începuturi, pornește un proces de armonizare extrem de interesant (nestudiat suficient pînă în prezent), la care contribuie din plin compozitorii ardeleni, plecînd de la expresivitatea unei melodii sever diatonice, care permite înlănțuirea originală a treptelor modale. Citățm frumosul cîntec „Trandafir de pe răzoare" de Sabin Drăgoi, cu surprinzătoarele lui cadențe.

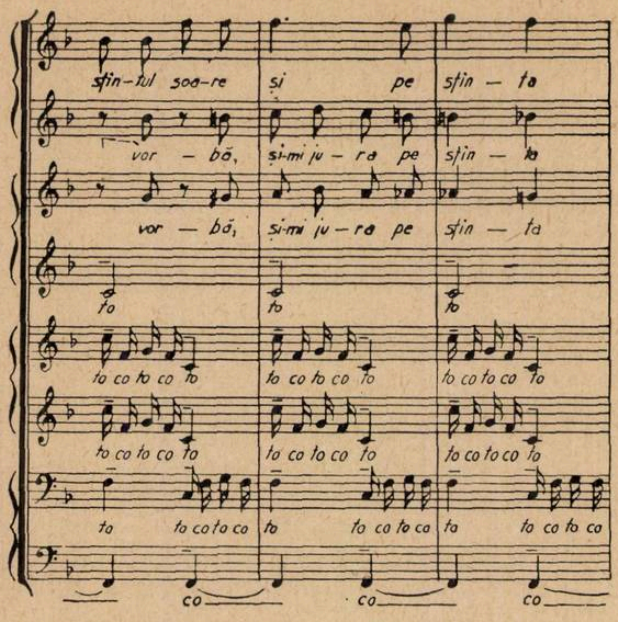


Principiile armoniei funcționale se subordonează specificului melodic românesc aproape în fiecare relație.

Se încheagă astfel o perioadă înfloritoare de armonizare cu atenția încordată asupra cadențelor îmbinînd într-un stil nou raporturile principale (tonale) și secundare (modale), problemă ce se dezbate și azi cu deosebit interes și la care Ion Dumitrescu aduce o interesantă contribuție teoretică în revista „Muzica" nr. 2 din 1954. Pe această linie se succed cîteva generații de compozitori, urmînd, mai mult sau mai puțin, tradițiile regionale ale înaintașilor. Dintre aceștia citățm pe E. Isar, A. Zavulovici, M. Hoinic — în Bucovina, pe G. Galinescu, N. Bircă, I. Baciu, V. Popovici — în Moldova, pe I. Chirescu, N. Lungu în Muntenia, pe A. Bena, N. Oancea, T. Jarda, A. Stoia în Ardeal, pe E. Cuteanu, N. Ursu, V. Ijac, I. Crișan în Banat, pe I. și Gh. Dumitrescu în Oltenia. Indiferent de locul unde s-ar afla și și-ar exercita profesiunea, în creația acestora se reflectă intonațiile regionale, cu imagini muzicale caracteristice.

Față de aceste aspecte ale intonațiilor regionale, lucrările lui Mihail Jora, în special ciclul ternar „Moșul, Slutul și Toaca", aduce într-o factură cu totul originală, nouă în literatura noastră, caractere mai generale. Paleta armonică a maestrului Mihail Jora este extrem de bogată și interesantă. Prin folosirea elementului cromatic, prin tratarea îndrăzneață a disonanței, prin structura liberă a conglomeratului acordic, prin relațiile funcționale totuși adecvate melosului românesc, M. Jora lărgește conceptul tonalității. Corurile acestea marchează o limită care pare a nu fi depășită pînă azi. Ele reprezintă nu numai o formă nouă, ci totodată conturează o imagine plină de lumină, de voie bună, redînd la înalt nivel artistic, firea iubitoare de viață a poporului.



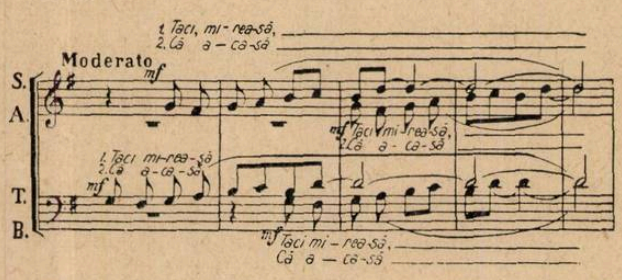


Pe lîngă probleme de armonizare, corul „a cappella" ridică și probleme de structură formală. Se pare că pe Vidu l-a preocupat problema formei mai mult. Sabin Drăgoi, urmînd exemplul lui, îmbină de obicei o melodie lentă cu una de joc, iar în corurile „Bănățeana" și „Creața", mai lungi decît altele, folosește principiul rapsodic al înșirării melodiilor. În această privință fac excepție „Haz de necaz" de Gh. Cucu, în forma sa originală neprescurtată și „Toaca" de M. Jora, dezvoltate amplu, organic. Forma strofică, pe care o cultivă cu predilecție unii din compozitorii noștri, a melodiei armonizate, amenință să înghețe posibilitatea de dezvoltare a corului „a cappella" în cultura noastră muzicală. Prin formă strofică nu trebuie neapărat înțeles ceea ce numim frază pătrată, frază melodică de opt sau șaisprezece măsuri care acoperă tiparul de patru versuri al strofei poetice, din care derivă în genere concepția simetrică în perioadele clasice ale muzicii.

În muzica populară cîntecul determină strofa, dacă luăm ca punct de plecare conceptul liniei melodice sudate cu versul tipic de șase sau opt silabe, pe baza principiilor de dezvoltare muzicală, al repetării simple, sau variate, al înșiruirii, al corespondenței. Versurile se subordonează aici strofei melodice din două, trei sau mai multe linii. Și aici se impune în virtutea spiritului de ordine al sensibilității muzicale populare, principiul simetriei, variat și interesant, în funcție de conținutul viu al artei. Nu trebuie confundat acesta cu șablonul romanței strofice a cărei formă a fost, din păcate, folosită în mod stereotip de mulți creatori de muzică corală. Procedeul simplist de armonizare a melodiei populare nu mai poate fi luat în seamă ca act de creație personală. Folosit de înaintașii noștri cu succes, deoarece avea farmecul începutului, azi tinde să devină șablon la o serie întreagă de compozitori de coruri. Posibilitățile de dezvoltare ale corului „a cappella" sînt apărate însă de unii compozitori cînd asemenea tipare sînt date la o parte din cauza simplismului lor și se caută în mod firesc alte forme de tratare a melodiei populare.

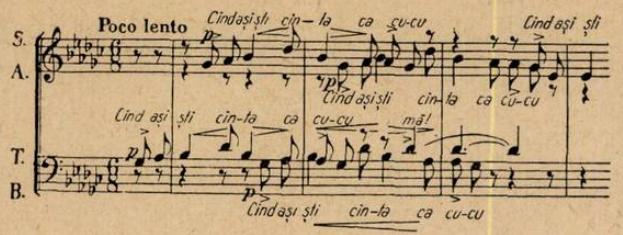
Încă din primul stadiu de tratare armonică, deprinsă de la apuseni și aplicată nevoilor noastre, apar semnele posibilităților contrapunctice pe care le oferă melodica populară. Negarea polifoniei ca factor expresiv în economia operei de artă muzicală trebuie să apară azi ca o poziție retrogradă, obscurantistă. În cartea sa „Forma muzicală ca proces — intonația" Asafiev afirmă că armonia lui Mozart n-ar fi decît lava stinsă a polifoniei gotice. Este o metaforă ce sugerează plastic forța creatoare a principiului polifonic, a cărui valoare rezidă în primatul melodic. Dacă în politica culturală a bisericii apusene, catolice, sau protestante s-au folosit atîta timp forme polifonice, aceasta se datorește și faptului că ele plăceau maselor. Polifonia în sine nu are nimic de-a face cu religia. Ea este un strălucit mijloc de plasticizare, de exprimare muzicală, apărut pe o treaptă de progres istoric și are aceeași valoare și în muzica profană a veacurilor trecute. Posibilitățile sale, ca și cele expresive armonice, sînt departe de a fi epuizate. Deci tratarea cîntecului nostru popular, pe o scară mai înaltă de dezvoltare, prin mijloacele contrapunctului, deschide orizonturi nebănuite experienței melodice de care avem nevoie, frămîntării aluatului de intonații oferite de creația populară. Cît de rodnică pentru dezvoltarea muzicii apusene a fost tratarea contrapunctică aplicată cîntecului popular, ne-o dovedește polifonia cîntecelor franceze, italiene și germane pînă în preajma clasicismului veacului al XVIII-lea. Prin aceasta s-a putut obține o eliberare din strînsoarea textului, pentru o splendidă libertate a expresiei muzicale. În tradiția noastră clasică, D. Kiriac se pare că a fost printre cei dintîi care a procedat la o tratare contrapunctică a cîntecului popular.

Kiriac este atent la aspectele modale ale muzicii populare. Cunoștințele sale de contrapunct sever le aplică cu deosebit simț artistic. Spre deosebire de masivitatea armonică a corului lui Musicescu, Kiriac are viziunea sonorității ușoare, rezultate din țesătura reală a vocilor. Astfel „Cîntecul miresii" aduce o frumoasă intrare succesivă pe patru voci în canon la octavă, ridicînd în mod organic potența de expresie melodică.

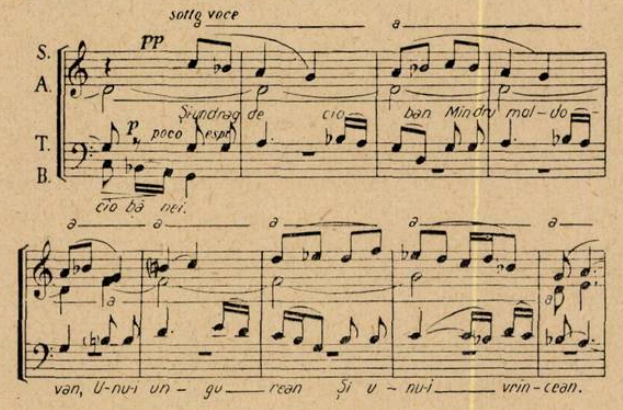


Mie personal mi-a reușit să aplic principiul acesta de „stretta" la un cîntec de dragoste din Bucovina (cules de Alexandu Voevidca) obți-

nînd prin ciocnirea disonanțelor efecte onomatopeice sugerînd o imagine din natură.



Creînd în felul acesta o unitate mai amplă melodică prin stringența polifoniei, imaginea se îmbogățește, intonația capătă o dezvoltare organică. Paul Constantinescu a aplicat principiul intrării succesive a vocilor pe diferite trepte și a reușit să redea într-o formă amplă, fără să se repete stereotip, întreg textul baladei populare „Miorița". In această baladă, polifonia se subordonează nevoii de a lăsa să se înțeleagă textul, sensul epic al poeziei. Se observă în toată dezvoltarea o esențială trăsătură omofonă, un fel de limpezire clasică a elementului baroc pe care îl impune polifonia.



In felul acesta artistul a îmbogățit în mod real conținutul adînc de simțire pe un plan mai înalt al muzicii corale „a cappella", creînd o formă inedită în muzica noastră. Aceste exemple nu sînt izolate, ele constituie un fenomen tipic la compozitorii noștri mai noi. Din generația mai vîrstnică, Marțian Negrea reprezintă prin tratatul său de contrapunct pus sub tipar, o tradiție a contrapunctului însușită direct de la Eusebiu Mandicevski, unul din profesorii cei mai de seamă ai vremii sale. La Cluj, Sigismund Toduța imprimă tinerilor compozitori cu multă seriozitate disciplina contrapunctului. O serie de compozitori clujeni ca S. Toduță, M. Eisikovits, L. Comes, aduc în creația lor un proaspăt suflu contrapunctic. Acesta ridică în mod vădit nivelul creației corale.

Este dialectic fenomenul folosirii libere a formelor consacrate istoric pentru a le da un conținut nou. Ca să realizeze imaginea grandioasa a unei opere de artă unde omul apare ca transformator al naturii, compozitorul D. Șostakovici a folosit forma oratoriului, ivită la vremea ei în cadrul eclesiastic. Aceeași formă o folosește compozitorul nostru Gh. Dumitrescu pentru a crea una din lucrările muzicale cele mai ample pentru cor, soli și orchestră, o sinteză a evoluției noastre corale, evocînd tragedia, reflectată în conștiința poporului, a eroului Tudor Vladimirescu.

Creșterea organică a formei naționale în domeniul corului, angajează deopotrivă și experiența instrumentală. Pe planul lucrărilor dramatice, ca cele citate mai sus, se impune un complex de mijloace expresive într-o colaborare reciprocă. Polifonia rămîne aici un criteriu al măiestriei, al nivelului de cultură. Corul este chemat în primul rînd să o experimenteze și s-o dezvolte spre a realiza expresia urmărită.

Nimic nu ne stă în cale să folosim marea experiență creatoare a istoriei, cu condiția să imprimăm creației conținutul viu al vremii noastre, al frămîntărilor pentru făurirea unei lumi mai bune. Insușirea formelor contrapunctice devine astfel un principiu activ dialectic. Ea nu exclude formele expresive armonice, ci întregește posibilitățile de a reda mai amplu, mai autentic în acest moment istoric, viața poporului. Luînd pildă de la școala sovietică în care tradiția contrapunctică este reprezentată prin temeinicia lui Taneev, unde Șostakovici scrie, după modelul lui J. S. Bach, un al doilea și un nou „Wohltemperiertes Klavier", este necesar să se creeze condițiile cele mai bune pentru educația polifonică, pornind de la coruri de copii (mici canoane — cu marea bucurie ce le produce muzica aceasta) și terminînd cu formațiile profesionale.

In cadrul filialelor Uniunii Compozitorilor, la Cluj și Timișoara au luat ființă recent coruri de cameră. Ele pot fi legate direct de această problemă și angrenate în interpretarea creației corale polifonice, contribuind în mod activ la consolidarea culturii noastre muzicale.

Aspectele acestea noi în creația corală angajează strădanii mai ample, care depășesc cadrele limitate ale acestui articol. Participarea la discuție din partea compozitorului și criticilor muzicali, sperăm să aducă și în această problemă, asupra căreia ne străduim să atragem atenția, o justă orientare ideologică.

Noi creații romînești

Pe marginea lucrărilor închinate Festivalului

de FR. WANEK

In luna iunie a. c. s-a desfășurat la Uniunea Compozitorilor din R.P.R., concursul național de creație în cinstea celui de al V-lea Festival Mondial al Tineretului și Studenților.

Numărul neobișnuit de mare de lucrări prezentate — atît în domeniul muzicii de masă cît și în cel al muzicii de cameră și simfonice — a dovedit că compozitorii noștri s-au pătruns de importanța acestei grandioase sărbători, atașîndu-se prin creațiile lor năzuințelor măreție ale tineretului.

Datele de mai jos sînt elocvente pentru interesul pe care l-a stîrnit acest concurs. In genul cîntecului de masă au fost depuse peste 230 de lucrări, dintre care 25 au intrat în etapa finală, 9 dintre ele fiind distinse de către juriul concursului cu Premiul Național. Muzica de cameră și simfonică a fost reprezentată printr-un număr de 70 de lucrări, majoritatea fiind compuse pentru diferite formații instrumentale de cameră ca: cvartet pentru coarde, trio pentru coarde, trio pentru suflători, sonată pentru vioară și pian, flaut și pian, pian solo etc. Pentru etapa finală, juriul a ales 18 lucrări dintre care 10 au fost premiate.

Deosebit de îmbucurător este faptul că, alături de compozitorii consacrați, generația tînără a participat la acest concurs cu lucrări de un remarcabil nivel artistic, obținînd frumoase și bine meritate rezultate. Astfel, pe lîngă numele unor maeștri ca Zeno Vancea, Ludovic Feldman, Alfred Mendelsohn, pe lista celor premiați figurau și tinerii Radu Paladi, Mircea Istrate, Cornel Trăilescu, Valentin Gheorghiu, Pascal Bentoiu, Nicolae Beloiu, Petra Carmen, Teodor Bratu.

Pentru mulți dintre tinerii participanți, acest concurs a constituit un prilej de afirmare pe tărîmul creației muzicale, unii dintre ei fiind propuși și pentru etapa finală (ca de pildă Dan Constantinescu) iar alții obținînd chiar premii (cum sînt Mircea Istrate și Nicolae Beloiu).

★

In articolul de față nu vom analiza fiecare lucrare premiată, ci vom căuta să desprindem — pe marginea lor — anumite aspecte legate de problema valorificării cîntecului popular în creația cultă. Credem că acest lucru nu este lipsit de însemnătate deoarece, după cum se știe, aportul original, creator, pe care fiecare lucrare trebuie să-l aducă muzicii noastre, este determinat într-o măsură considerabilă de caracterul național al inspirației, de legătura cu creația populară. Pe de altă parte, lucrările prezentate au relevat cu mai multă ori mai puțină forță faptul că concursul a fost o sărbătoare internațională a artelor naționale ce și-au dat mîna pentru a cînta pacea și prietenia.

In muzica noastră s-au cristalizat de-a lungul deceniilor mai multe procedee în utilizarea folclorului. Unii compozitori s-au limitat la simple armonizări ale unor melodii autentic populare fără a le modifica în substanța lor, alții au creat teme proprii în spiritul popular fără să se îndepărteze de autentic, imitînd astfel în mare măsură folclorul. Aceste două procedee au constituit o etapă necesară în dezvoltarea creației noastre.

Astăzi însă cînd se pune problema realizării unor lucrări de mari proporții, conținutul bogat și variat de idei pe care acestea trebuie să-l exprime, cere o lărgire a sferei emoționale a cîntecului popular.

Procedeele de dezvoltare a melodiilor populare, prin care se poate ajunge la îmbogățirea acestora, impusă de conținut, nu înseamnă nicidecum stîlcirea sau renunțarea la cîntecul popular; ele trebuie să rămînă și mai departe sursa din care își trage seva melodică orice lucrare cultă. Saltul calitativ față de întrebuințarea unor „citate" din folclor sau a unor imitări constă deci în realizarea unor teme proprii, derivate din anumite intonații specifice melosului popular sau în dezvoltarea unei celule melodice generatoare, de esență populară.

Dacă considerăm din acest punct de vedere lucrările de muzică de cameră și simfonică premiate, vom vedea că în unele din ele compozitorii au găsit soluții care pot duce la rezultate pozitive. Astfel în „Suita pentru cvartet de coarde" (distinsă cu premiul I), compozitorul Zeno Vancea a creat un material melodic, pornind de la inflexiuni melodice proprii cîntecului popular. Felul însă în care acestea au fost folosite de către compozitor — după o concepție personală în inventarea melodiei — a dat naștere unui material melodic amplu dezvoltat, cu un conținut expresiv variat. Melodiile sale nu se rezu-

mă la repetarea unor motive și nici la fraze sau perioade melodice de mică întindere, limitate ca structură interioară, ci ele se desfășoară libere, pe suprafețe sonore mari. Cu toate aceste „sublimări" ale intonațiilor, nici una din melodiile suitei nu sînt lipsite de caracterul popular ci dimpotrivă, sînt o expresie vie a unei muzici care aparține — datorită intonațiilor specifice — poporului nostru, oglindind într-o formă complexă felul de a cînta al acestuia.

Aceeași tendință înaintată de a-și crea un stil personal pornind de la melosul popular caracterizează și frumoasa lucrare a lui Ludovic Feldman „Adagio și Rondo" pentru violă și orchestră (distinsă cu premiul I) prin care literatura noastră muzicală se îmbogățește cu o creație de valoare. În vreme ce la Zeno Vancea armoniile rezultă din conducerea vocilor suprapuse într-un stil polifonic, Ludovic Feldman merge pe făgașul îmbinării melodicii cu o gîndire armonică foarte colorată.

„Preludiul și Allegro" de Alfred Mendelsohn a fost distins cu premiul II. Originalitatea acestei lucrări își are rădăcina în primul rînd în aceea că ea aduce o transformare a melosului popular mai accentuată decît în alte lucrări ale compozitorului. „Preludiul și Allegro" pentru cvartet de coarde și harpă de Alfred Mendelsohn, constituie o lucrare de mare interes și prin aceea că folosește o originală combinație instrumentală cu ajutorul căreia intențiile creatoare ale autorului își găsesc o fericită realizare.

În unele din lucrările tinerilor compozitori se vede clar că și ei își pun în mod serios probleme în legătură cu prelucrarea cîntecului popular, chiar dacă uneori realizarea artistică nu corespunde — din cauza unei insuficiente maturități — cu eventualele intenții ale lor.

Ceea ce este evident însă este că ei merg pe drumul însușirii experienței compozitorilor mai vîrstnici atît în ceea ce privește problematica lor de creație cît și măiestria lor. Unii tineri în dorința de a compune lucrări care, atît prin conținutul cît și prin forma lor, să se înscrie în noua școală românească caută să depășească etapa de „pastișare" a folclorului și să treacă la lărgirea sferei muzicii naționale.

În acest sens merită amintite „Sonata pentru vioară și pian" (distinsă cu premiul II) de Cornel Trăilescu și „Sonata pentru vioară și pian" (distinsă cu premiul III) de Petra Carmen.

În „Sonata concertantă pentru vioară și pian" (distinsă cu premiul II) de Ana Severa Benția, compozitoarea nu utilizează în mod consecvent un material melodic de factură populară, dar acolo unde o face, ea dovedește frumoase posibilități atît în inventarea cît și în dezvoltarea acestuia.

Dansul pentru trio de coarde (distins cu premiul III) de Nicolae Beloiu este o lucrare foarte interesantă și scrisă cu originalitate. Din cauza scurtimii ei (lucrarea este de fapt un scherzo mic cu un scurt trio) este greu de a arăta în ce măsură și-a pus compozitorul anumite probleme legate de dezvoltarea cîntecului popular. O lucrare de mai mari proporții ar fi fost — în această privință — mai elocventă.

În cele două dansuri simfonice „Jienească" și „Învîrtita" (distinse cu premiul III) de Pascal Bentoiu, compozitorul folosește procedeul prelucrării unor melodii de joc, autentic populare. Ceea ce apropie totuși lucrarea de caracterul simfonic mai amplu — deși compozitorul nu recurge la dezvoltări, limitîndu-se doar la citatul folcloric — este judicioasa gradare a intensității sonore realizată printr-o orchestrație strălucită.

Socotim că atît „Sonata pentru pian" de Valentin Gheorghiu, cît și cele trei piese pentru flaut și pian de Mircea Istrate, scrise cu un remarcabil meșteșug artistic, nu ar fi avut decît de cîștigat în esența lor expresivă dacă ele ar fi adus în același timp o dezvoltare creatoare a elementului popular.

Alături de lucrările compozitorilor vîrstnici cele ale tinerilor arată cît de fecund este drumul școlii românești pentru talentele componistice.

Dacă în domeniul muzicii de cameră și simfonice s-au obținut rezultate îmbucurătoare în ceea ce privește problema atît de dificilă a inventării unui material melodic de factură populară, în creația cîntecului de masă însă credem că aceasta nu a constituit în suficientă măsură o preocupare pentru compozitorii care scriu în acest gen.

În afară de cîteva piese ca de exemplu „Hai să-ncingem hora" (distinsă cu premiul I) de Radu Paladi sau „Ziceți hora ca la noi" (distinsă cu premiul II) de Alfred Mendelsohn — lucrări în care autorii au căutat să se emancipeze de anumite scheme devenite șablon — celelalte cîntece nu depășesc nivelul obișnuit.

Melodiile au în general un caracter neutru, plat, structura lor relevă cu greu o tendință spre o preocupare pentru a găsi drumuri noi (de pildă, în cîntecele lui Teodor Bratu, Lucian Teodosiu, D. D. Stancu). Nu este suficient ca o melodie să fie ușor de reținut, ci ea trebuie să aibă pe lîngă această calitate incontestabilă, în primul rînd un caracter expresiv, să convingă pe acela care cîntă sau care ascultă, să-l intereseze, să-l emoționeze. Dacă compozitorul va reuși să imprime aceste caracteristici melodiilor sale, fără a recurge însă la complicații formale și inutile, ele își vor atinge scopul și vor fi îmbrățișate de masa de ascultători. Practica

muzicală a dovedit că realizarea unor astfel de melodii este un lucru greu și complicat care cere, pe lîngă talent, o stăpînire cît mai desăvîrșită a meșteșugului componistic. Aceasta nu înseamnă nicidecum că ne aflăm în fața unei probleme de nerezolvat. Tot practica muzicală a arătat că se pot inventa melodii simple și accesibile care să fie în același timp, de o mare forță expresivă. În acest sens este suficient să ne gîndim bunăoară la cîntecul „Sub al Păcii stindard" de Ion Chirescu (scris în vederea celui de al IV-lea Festival Mondial al Tineretului și Studenților, care a avut loc acum doi ani la București), pe care l-am putea considera drept unul din exemplele cele mai realizate în creația noastră de cîntece de masă.

În încheiere este interesant a arăta în ce măsură au reușit compozitorii să creeze un material melodic de factură populară și în ce măsură corespunde acesta cerințelor creației muzicale actuale din țara noastră. Din acest punct de vedere unele cîntece premiate la concurs au reale calități, altele însă prezintă încă multe deficiențe.

Care este cauza? Credem că compozitorii de cîntece de masă nu cunosc în suficientă măsură folclorul. Cunoștințele lor în acest domeniu par a fi superficiale și neîntemeiate pe un studiu științific serios și adîncit. (Lucrările dovedesc acest lucru din plin!!) A compune o melodie care este apoi „ritmizată" pe baza anumitor formule caracteristice unor jocuri populare și a presăra pe parcursul ei cîte un interval sau o cadență mai puțin obișnuită nu înseamnă încă a crea o melodie populară cu adevărat valabilă. Intonațiile populare, întorsături melodice specifice folclorului nostru muzical, trebuie să fie motivate, să apară ca o consecință firească, logică în desfășurarea melodiei și să facă parte organic din structura ei. În această privință producția de cîntece de masă prezintă deficiențe care trebuiesc — pe cît posibil — înlăturate, căci numai astfel se va putea ajunge la lucrări valoroase.

Compozitorii care s-au consacrat acestui gen muzical trebuie să fie în permanență preocupați de probleme legate de inventarea unei melodii valabile, să fie plini de exigență și spirit critic față de lucrările lor, să dea dovadă de o înaltă conștiință profesională și de răspundere morală pe care o au în revoluția culturală din țara noastră.

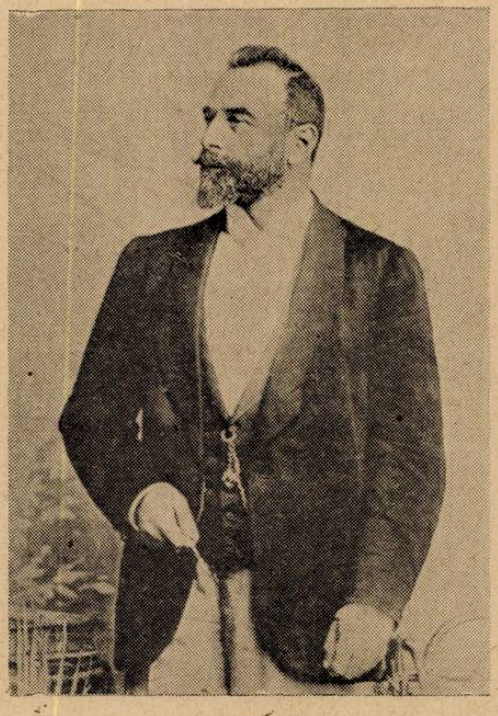
In amintirea lui George Dima

de TIBERIU BREDICEANU

maestru emerit al artei din R.P.R.

S-au împlinit 30 de ani de la moartea celui mai mare muzician ardelean, George Dima.

Prin conferințe ținute în mai multe orașe din țară, prin care urmașii au cinstit memoria sa cît și prin pregătirea unor vaste scrieri, care vor apare curînd de sub tipar, faptele sale, săvîrșite pe tărîm artistic-obștesc, capătă nu numai un răsunet evocator în inimile contemporanilor, ci vor fi pilduitoare și călăuzitoare pentru toți cei care de aci înainte, apreciind roadele ostenelilor sale, îl vor urma, pe calea trasată de dînsul.



Avînd deosebita cinste de a-i sta aproape și a colabora cu dînsul la înfăptuirea mai ales a unora din marile așezăminte de artă și cultură imediat după terminarea întîiului război mondial, poate nu va fi de prisos să arăt și eu importanța recunoscută a personalității sale cît și felul cum și-a știut pune în valoare facultățile și pregătirea sa, acolo unde în timpul acela i s-a cerut.

★

După întîiul război mondial, pe linia muzicală-teatrală, problema artelor în Ardeal se înfățișa sub trei aspecte mari: acela al Teatrului Național, al Operii naționale și al Conservatorului de muzică și artă dramatică din Transilvania.

La propunerea noastră, organizarea și conducerea celei din urmă instituții a fost încredințată în ziua de 17 septembrie 1919, lui G. Dima.

Încă în primăvara anului 1919, lui Dima i s-a mai dat și o altă însărcinare importantă: pregătirea profesorilor de muzică, care aveau să ocupe catedrele de muzică vocală și instrumentală la noile școli medii ce urmau să fie deschise, încă în toamna acelui an, deziderat care s-a și înfăptuit, spre mulțumirea generală.

Începînd-se deci lucrările pentru înjghebarea celor trei instituții culturale amintite, G. Dima a depus toate eforturile pentru ca noul Conservator să-și poată începe cît mai curînd activitatea sa.

Cu ocazia inaugurării oficiale, la 28 martie 1920, în cadrul unui program artistic alcătuit în întregime cu elevi de-ai Conservatorului, executîndu-se muzică vocală, solistă, corală și instrumentală precum și declamațiuni de ale elevilor Secției de dramă și comedie, — serbarea a fost deschisă cu trei cuvîntări inaugurale: a) a directorului G. Dima, b) răspunsul șefului resortului ocrotirilor sociale și al artelor — T. Brediceanu și c) acel al primarului orașului Cluj.

În felul acesta s-au pus bazele întîiului Conservator românesc de muzică și artă dramatică din Transilvania, Conservatorul care astăzi poartă numele maestrului George Dima, căci înaintea oricărui alt muzician, G. Dima a fost cel mai indicat și mai vrednic să primească această însărcinare, în temeiul activității sale anterioare.

Pomenitul Teatru Național s-a inaugurat în ziua de 1 decembrie 1919, iar Opera Română abia după înființarea Conservatorului de muzică, în ziua de 25 mai 1920.

În ciuda trecutului său și a bogatei sale activități, desfășurată pe tărîmul muzicii scenice, prin reprezentarea operii „O noapte în Grenada" de C. Kreutzer, în anul 1886 în Sibiu și în 1903 în Brașov — G. Dima a putut fi cooptat ca membru în Comitetul Operei Române din Cluj, numai cu vreo lună înainte de deschiderea Operei, el dedicîndu-se pînă la această dată, în întregime, organizării Conservatorului.

Împlinindu-se în anul 1922 patruzeci de ani de activitate artistică a lui G. Dima, Clujul a hotărît sărbătorirea lui, ceea ce s-a și realizat în ziua de 6 mai, în cadrele unui program alcătuit exclusiv din propriile sale compoziții, colaborînd următorii artiști: M. Nestorescu, I. Crișan, A. Dicescu, N. Apostolescu, C. Pavel, A. Barbu, Tr. Grozăvescu, D. Popovici-Bayreuth, precum și Corul Reuniunii de muzică din Sibiu, Societatea Buna Vestire și maeștrii: R. Schuller, I. Bobescu, H. Klee și acompaniatorii R. Spanner, Fl. Tripon și S. Trofimov.

Încredințîndu-mi-se mie cuvîntul de deschidere a Festivalului, pe lîngă prezentarea biografiei și activității sale, a locului important pe

care G. Dima îl ocupă în mișcarea muzicală a Ardealului, am arătat următoarele:

„Jubileul a patruzeci de ani de activitate muzicală a maestrului G. Dima, la care ne vedem întruniți, este mai mult decît slăvirea unui mare artist. Munca sinceră și cinstită, pe care acest bărbat a depus-o, într-un lung șir de ani în grele împrejurări, pe altarul culturii artistice a poporului romînesc, împrumută serbării jubiliare de azi semnificația unei adevărate sărbătoriri naționale.

Și nici nu se poate altcum. Opera de artă a lui G. Dima, cunoscută de mult și răspîndită în straturi largi, a ajuns averea comună a întregului popor. Ea trăiește adînc imprimată în inimile tuturor, — a tuturor este prin urmare și bucuria sărbătoririi de astăzi.

Dar această operă de artă, atît de importantă și de hotăritoare pentru progresul artistic-cultural al poporului nostru de dincoace de Carpați o putem aprecia în adevărata ei valoare numai dacă vom face întîi o scurtă reprivire asupra stărilor și împrejurărilor culturale din timpul care premerge activității jubilantului nostru".

Începutul unei mișcări pe tărîmul muzicii corale romînești datează de pe la anul 1840.

În acest an s-a înjghebat un cor bisericesc, în Lugoj, care a format baza de mai tîrziu a Reuniunii de cîntări și muzică din acest oraș, iar după pilda acestui cor s-a înființat la 1857 Corul plugarilor romîni din comuna rurală Chizătău, care la 1882, și-a serbat jubileul de 25 de ani ai existenței sale, o serbare importantă la care a participat multă lume iubitoare de muzică, la care a luat parte și Ciprian Porumbescu, ca delegatul Reuniunii de Cîntări din Brașov.

Repertoriul acestor coruri din Lugoj și Chizătău și al altor coruri romînești înființate pînă atunci, în ce privește muzica profană (de lume), era format din piese corale, mai mult străine, cu textele traduse în romînește.

E important de stabilit că în Banat, între anii 1874—1882, pe lîngă muzica corală, în concerte în Lugoj s-au înjghebat și reprezentații scenice muzicale.

În această epocă se ivește pe orizontul Ardealului muzical, în anul 1881, marcanta personalitate artistică a lui G. Dima. Înzestrat cu un mare talent muzical și cu o rară pregătire de specialitate, el a fost cel mai chemat să îndrume viața muzicală din Transilvania spre o nouă și măreață țintă.

Nivelul de atunci al repertoriului societăților corale din Transilvania și Banat ca și acel al muzicii soliste, a fost ridicat la un grad mult mai înalt, prin compozițiile proprii ca și prin arta dirijoratului lui George Dima, remarcat cu ocazia celor două reprezentări ale operei „O noapte în Grenada" și mai tîrziu a „Cavaleriei Rusticane" ș.a.

Nu e aici locul și nu ne permite nici spațiul restrîns, să ne ocupăm de înșirarea lucrărilor sale muzicale. Ne vom referi exclusiv la felul cum maestrul își compunea programele concertelor sale. De la începutul activității sale, aceste programe au fost formate totdeauna în așa fel, încît să aibă drept punct culminant o piesă clasică străină sau una din marile sale lucrări pentru soli, cor și orchestră. Atît în ce privește compozițiile proprii, cît și activitatea sa de conducător și susținător al unui înalt nivel muzical, — el a urmat consecvent pe aceeași linie superioară și a rămas credincios pînă la sfîrșitul vieții idealului fixat încă din tinerețe.

Pe lîngă calitățile sale distinse de om și de artist, G. Dima a avut norocul să-și poată desfășura activitatea în mediul prielnic al celor mai dezvoltate orașe din punct de vedere cultural-muzical din vremea aceea, care au fost Sibiul și Brașovul.

În acest mediu muzical superior și unic în părțile noastre ardelene, a crescut și mai pe urmă a ajuns să-și valorifice puterile sale cel care a fost maestrul George Dima.

Unele principii de interpretare ale şcolii muzicale sovietice*)

de I. KREMLEV

Muzica face parte din categoria artelor ce trebuiesc interpretate. Dacă munca depusă de un pictor poate fi considerată încheiată o dată cu desăvîrşirea tabloului, munca unui compozitor care a scris un text muzical, nu încheie procesul de realizare a imaginilor muzicale. Mai este nevoie de un solist sau de un ansamblu, care să poată *interpreta* lucrarea muzicală respectivă, adică să transmită auditorilor ideile ei artistice prin intermediul unor sunete vii, reale.

Se ştie că adesea compunerea şi interpretarea muzicii sînt efectuate de aceeaşi persoană ; acestea pot fi chiar simultane (cînd este vorba de improvizaţii).

Aproape toţi cîntăreţii şi instrumentiştii populari sînt în acelaşi timp şi autorii muzicii interpretate de ei. Istoria în general ca şi epoca contemporană a artei muzicale profesionale oferă de asemenea o serie întreagă de exemple de compozitori care sînt în acelaşi timp şi interpreţi. Această îmbinare între funcţia de compozitor şi cea de interpret într-o singură persoană trebuie considerată ca un lucru pozitiv pentru că, fiind înzestrat cu talent şi măiestrie interpretativă, un compozitor ar putea, în principiu, mai just ca oricare altul să-şi întruchipeze ideea sa creatoare. Mai mult decît atît, rolul interpretării în creaţia componistică devine deosebit de important prin faptul că însuşi procesul interpretării poate într-o largă măsură să trezească fantezia creatoare.

Lucrul acesta este deosebit de vizibil atunci cînd interpretarea şi creaţia corespund parcă în timp — adică atunci cînd este vorba de improvizaţie. Fără îndoială că improvizaţia nu poate (de altfel nici nu i se cere) să înlocuiască o creaţie realizată de-a lungul vremii, gîndită în amănunt ; dar ea are calităţi valoroase : spontaneitatea şi avîntul inspiraţiei. În improvizaţie întîlnim o unitate maximă a procesului de creaţie, de la emoţie şi gîndire pînă la întruchiparea sonoră reală. Şi de aceea, nu în zadar, cu toate lipsurile specifice improvizaţiei, această noţiune cuprinde în sine cea mai înaltă apreciere atunci cînd se spune că o lucrare, prin prospeţimea, sinceritatea şi caracterul ei direct se aseamănă cu o improvizaţie. Insfîrşit, interpretarea joacă un rol uriaş ca factor de verificare imediată, directă, a compoziţiei. De aceea majoritatea compozitorilor, atunci cînd compun, cîntă, fie cu vocea, fie la un instrument.

Astfel istoria şi epoca contemporană a muzicii ne oferă în permanenţă numeroase exemple de legătură strînsă, profundă, dintre procesul de compoziţie şi cel al interpretării.

Cazurile de întrunire într-o singură persoană a calităţii de mare compozitor şi de remarcabil interpret (de multe ori de egală valoare din punct de vedere calitativ) nu sînt întîmplătoare, ci sînt cît se poate de firesti. Să amintim de pildă numele lui Bach, Beethoven, Mozart, Glinka, Ceaikovski, Chopin, Rahmaninov, Berlioz, Wagner, Liszt, Grieg, Musorgski, Bizet, Skriabin.

Cultura muzicală sovietică oferă şi ea numeroase exemple de legătură organică dintre activitatea componistică şi cea interpretativă. Am putea să ne referim la Şostakovici, Prokofiev, Kabalevski, Glier, Babadjanian şi alţii.

În acelaşi timp nu putem neglija faptul că, în virtutea unei diviziuni a muncii istoriceşte determinată, activitatea interpretativă a devenit un domeniu muzical de sine stătător, că există şi vor exista numeroase cadre de interpreţi profesionişti.

După cum am mai spus, în procesul conturării reale a imaginilor muzicale şi a influenţei lor asupra ascultătorilor, interpretul este o verigă absolut necesară. Totuşi trebuie făcută o deosebire principală între activitatea de compunere şi cea de interpretare a muzicii. O muzică compusă, scrisă fără să fi fost interpretată, este totuşi o muzică, fie chiar numai în potenţial. Desigur, partitura lucrării nu constituie decît o posibilitate a muzicii, mai precis — baza numeroaselor şi diferitelor posibilităţi de interpretare. Dar toată diversitatea acestora din urmă nu schimbă cu nimic faptul că într-o partitură se şi găseşte conţinutul obiectiv al lucrării muzicale. Dimpotrivă, interpretarea nu există prin ea însăşi. Nu se poate interpreta decît o lucrare muzicală existentă [1]).

De aceea, compunerea muzicii este procesul prim al creaţiei, iar interpretarea cel secund. Interpretarea nu poate să creeze totul din nimic, ea nu poate decît să realizeze într-o formă originală ceea ce a fost inclus ca potenţial într-o lucrare muzicală.

În acest caracter secund al procesului creator al interpretării sălăşluiesc bazele esteticii interpretării.

În măsura în care interpretarea este un gen de creaţie, ea este subordonată legilor generale ale creaţiei artistice. La actul de creaţie interpretativă participă şi emoţia şi gîndirea. Inter-

*) Din volumul „Despre interpretarea muzicală" apărut în „Muzghiz" în 1954.

1) De fapt compoziţia precede interpretarea, chiar şi în improvizaţie, dar într-un interval de timp foarte scurt.

pretarea se bazează pe trăiri și gîndire, și deci suferă toate urmările ce decurg din acest fapt.

Arta interpretativă este un gen de ideologie artistică. Din punct de vedere ideologic ea poate fi profundă sau superficială, poate exprima idei înaintate sau reacționare, poate reflecta și întruchipa emoții sănătoase, optimiste, luminoase, sau dimpotrivă întunecoase, bolnăvicioase, decadente etc.

Interpretul este capabil să atragă după sine masele de ascultători, să le orienteze într-o anumită direcție ideologică și artistică.

Dar esența lucrurilor constă în faptul că în arta interpretativă, toate aceste calități, tendințe și posibilități nu apar ca ceva inițial, ci secundar — în procesul de reflectare, prin interpretare, a creației compozitorului.

De aici decurge o importantă problemă de estetică a interpretării: problema atitudinii estetice a interpretului față de lucrare.

Este caracteristic faptul că chiar atunci cînd compozitorul și interpretul sînt întruniți în aceeași persoană, nu se poate vorbi de o identitate între factorii compoziției și cei ai interpretării. Astfel interpretul poate îmbogăți, poate înălța, concepția compozitorului sau, dimpotrivă, o poate sărăci, diminua.

Această contradicție are loc mai ales atunci cînd există o separație între funcția de compozitor și cea de interpret. Fiecare lucrare trebuie „să-și găsească interpretul"; aceasta pentru a răsuna cu expresivitatea maximă posibilă. În același timp însă, limitele unei astfel de expresivități sînt destul de largi și ar fi greșit să credem că fiecărei lucrări îi corespunde numai un singur gen de interpretare, „legitim" al ei.

Se pune problema — care sînt limitele și în același timp, care sînt drepturile firești de creație ale interpretării?

În legătură cu aceste limite și drepturi se duc de veacuri și se vor duce discuții și în practică și în teorie. În ce măsură interpretul este dator să respecte cerințele autorului și în ce măsură le poate încălca? Desigur că discuțiile se ascut și problemele devin foarte greu de rezolvat, în toate cazurile cînd există o mare depărtare cronologică sau socială dintre compozitor și interpret.

De pildă, cum trebuie un interpret din secolul al XIX-lea să interpreteze muzica din secolul al XVI-lea? Sau cum trebuie un interpret, care lucrează în condițiile societății socialiste, să execute o anumită muzică, apărută în alte condiții sociale?

Se cunosc numeroase laturi particulare ale acestor dispute: divergențe în legătură cu amănuntele textului muzical, ale ritmului, în legătură cu nuanțele, cu folosirea legitimă de noi instrumente și așa mai departe.

Se cunosc și două tendințe complet opuse în ce privește rezolvarea problemei în întregul ei. Una dintre acestea tinde spre arhaism, vădind încercarea de a aduce tratarea interpretativă înapoi spre acele timpuri cînd a apărut lucrarea interpretată. Așa este de pildă încercarea de a trata muzica lui Mozart în maniera secolului al XVIII-lea, recurgîndu-se chiar la folosirea clavecinului. Cealaltă tendință propune să se interpreteze compozitorii din trecut fără să se țină seama de tradiții, „cum vrea dumnezeu".

Desigur că ambele tendințe sînt greșite. Tendința arhaică uită de interesele vitale ale oricărei arte — de interesele contemporaneității. Adăugăm că această tendință, strict vorbind, nici nu este realizabilă: încercările de a restabili vechile maniere de interpretare, se încheie, mai mult sau mai puțin, cu un insucces, întrucît datele istorice care s-ar pune la baza unei astfel de restabiliri sînt foarte nestabile și convenționale. În locul unui „adevăr istoric" se obține o imagine foarte arbitrară, forțată și de multe ori cu totul greșită asupra lui.

A doua tendință, cu tot aspectul ei „contemporan" este de asemenea dăunătoare, greșită; ea nu ține seama de conținutul obiectiv, istoricește condiționat al unei lucrări muzicale.

Unica rezolvare justă a problemei tradițiilor și inovației în interpretare poate fi realizată cu condiția să se țină seamă atît de conținutul obiectiv al lucrării interpretate, cît și de cerințele artistice vii ale contemporaneității.

Contradicția dintre conținutul vechi și cerințele noi nu este decît aparentă. Pentru că însăși viabilitatea unei lucrări din trecut constituie un indiciu incontestabil al caracterului ei progresist, al caracterului netrecător al ideilor artistice cuprinse în ea, idei care nu au fost spulberate de timp, care leagă trecutul cu prezentul. Și această legătură există în ciuda faptului că ea nu șterge niciodată deosebirile istorice.

Adevărata limită dintre istorie și contemporaneitate poate fi atinsă în arta interpretativă numai cu ajutorul simțului măsurii, al simțului corelației.

O dată cu trecerea anilor, deceniilor, secolelor, diferiți factori ai artei interpretative, ca, de pildă: posibilitățile de timbru și dinamice ale instrumentelor, procedeele de cînt vocal și instrumental, simțul ritmului, al nuanțelor ș. a. m. d., se schimbă în mod intens și destul de rapid. Totuși, fiecare interpret sensibil, care este și un gînditor, care studiază profund lucrarea pe care urmează s-o interpreteze, păstrează proporția mijloacelor de expresie originale, proprii unui anumit fenomen istoric din creația muzicală.

Ar fi nereală ideea ca Beethoven să fie interpretat astăzi la fel ca acum o sută de ani în urmă. Dar nu este fundată nici ideea de a interpreta muzica lui Beethoven în afara perspectivei istorice. Este de neconceput să se rezolve problema interpretării contemporane a lui Beethoven sau Glinka în afara rezolvării corespunzătoare a problemelor interpretării contemporane a lui Bach, Mozart, Chopin, Ceaikovski și a altor compozitori mari. Prin urmare estetica artei interpretative se întemeiază în general pe cunoașterea profundă, ideologic orientată spre un anume țel, a culturii artistice a omenirii și pe transformarea ei.

În fața interpreților de lucrări artistice din trecut se deschide o perspectivă largă și atrăgătoare: fără să se denatureze esența istorică a acestor lucrări, ele trebuie privite de pe poziții ideologice noi; în ele trebuie dezvăluit, subliniat, elementul cel mai progresist, cel mai înaintat.

Chiar și în lucrările de artă care nu cer să fie interpretate (de pildă în lucrările de pictură), noile formații sociale, noile epoci, noile generații, găsesc un conținut înnoit, silind istoria să servească sarcinilor contemporane. În artele care cer să fie interpretate, de pildă în muzică, există o posibilitate aparte de a tălmăci lucrările vechi, de a apropia trecutul de viitor.

Principiul de bază al realismului socialist, cerința ridicată față de scriitori de a fi „ingineri ai sufletelor omenești" — se referă întru totul și la interpreții muzicali.

Drepturile interpretării muzicale sînt determinate pe acest plan, de caracterul progresist al ideilor care se află la baza ei. Și într-adevăr, cu toate că față de creația componistică, creația interpretativă este un factor secund, posibilitățile creatoare active ale interpretării sînt excepțional de mari. De pildă, schimbarea ritmurilor, a dinamicii și agogicii unor lucrări interpretate poate duce la o mare schimbare a caracterului ei — și în general și în amănunte. Pot fi subliniate trăsăturile cele mai progresiste, cele mai valoroase, din lucrarea respectivă și dimpotrivă, ele pot fi acoperite, umbrite. Să luăm de pildă creația lui Mozart, în care găsim puternice tendințe democratice, dar sînt foarte vizibile și rămășițele unei estetici aristocratice. Subliniind pe primele, noi îl apropiem pe Mozart de vremea noastră, subliniind pe celelalte — îl afundăm în trecut.

Întotdeauna principiile realismului socialist cer în interpretare apropierea trecutului de sarcinile epocii noastre. Bineînțeles că lucrul acesta nu trebuie interpretat în mod vulgar. Nu se poate, de pildă, să luăm un compozitor a cărui muzică este plină de imagini tragice și „să-l transformăm" cu forța artei interpretative, într-un optimist senin — pentru că aceasta ar fi o siluire a conținutului obiectiv al creației lui. Dar pot și trebuie să fie arătate trăsăturile active protestatoare din aceste imagini tragice, tendințele lor progresiste. Drumul just este posibil pentru că arta valoroasă din trecut conține întotdeauna în sine acele calități realiste de reflectare veridică a vieții care pot fi întărite cu ajutorul mijloacelor interpretative.

Aici avem de a face cu posibilități de tipizare realistă proprii artei interpretative. Pentru că interpretul, după cum s-a mai spus, este în măsură să sublinieze, să reliefeze, sau, dimpotrivă, să lase în umbră, să acopere, anumite elemente și însușiri ale lucrării.

Calea tipizării interpretative, cu ajutorul căreia interpretul orientează atenția auditorului spre o anumită latură, este tocmai acest procedeu de subliniere și de reliefere. Desigur că este foarte important și un alt factor al tipizării interpretative și anume — concluziile creatoare generale izvorîte dintr-un șir de tradiții valoroase ale artei interpretative. În stabilirea caracterului tipic al imaginilor de interpretare, la fel ca și în celelalte cazuri, asistăm la contopirea și lupta dintre tradiție și inovație.

Adevărata inovație se sprijină pe tradiții dar nu se mărginește la ele, ci învinge tot ceea ce-i învechit, perimat. Cu ajutorul generalizării și reliefării tipicului, arta interpretativă, la fel ca și toate celelalte genuri de artă, se ridică pînă la caracterul partinic, pînă la exprimarea unor sarcini politice.

Conflictul, elementul motrice al oricărei dezvoltări, al oricărei dramaturgii — ocupă în arta interpretativă locul său legitim. El poate să umbrească sau, dimpotrivă, să accentueze cu o mare forță contradicțiile, elementele contrastante, cuprinse în lucrarea muzicală. În arta muzicală interpretativă, lupta pentru conflict este lupta pentru dramaturgie și deci lupta pentru realism.

Cu același temei se poate vorbi despre prezența în arta interpretativă muzicală a caracterului popular și caracterului național.

Este îndeobște cunoscută legătura profundă, organică, dintre muzică, ca artă expresivă și intonațiile de grai (în sens mai larg, cu intonațiile graiului omenesc). În măsura în care muzica se realizează prin interpretare, aceasta din urmă posedă mijloace puternice de reliefare a elementelor populare și naționale din imaginile muzicale. Pulsul intonațional și ritmic al muzicii, schematizat și reglementat prin sistemul de notație și al barelor de măsuri începe să se facă simțit tocmai prin interpretare (și numai prin interpretare!) Tocmai în interpretare, în dinamica și agogica ei, se dezvăluie potențele populare și naționale ale textului, text care reprezintă un fel de abstractizare a imaginilor naționale. De aceea, interpretarea este în mare măsură capabilă să întărească caracteristicile populare și naționale ale muzicii. Desigur că ea este capabilă să le și slăbească, să le ascundă. Astfel, cu ajutorul mijloacelor interpretării poate fi subliniată caracteristica națională și populară a mazurcilor lui Chopin (realizată, între altele, prin particularități de dinamică, agogică, frazare etc.). Și dimpotrivă, o interpretare necorespunzătoare, străină, poate să stingă, să slăbească, să ascundă, această caracteristică. Un lucru analog se poate spune despre realizarea interpretativă a caracterului național și popular al oricărui compozitor.

Cerința estetică, deosebit de însemnată, a unității ce trebuie să existe între frumos și adevăr se referă întru totul la arta interpretării muzicale.

Se poate vorbi despre tendința de naturalism în interpretare, tendință care jertfește caracterul armonios de dragul unei emoții seci, a unui „adevăr" aparent; dar se poate vorbi și despre tendința spre estetism în interpretare, care jertfește simplitatea veridică de dragul unei frumuseți suprarafinate. Interpretarea realistă tinde întotdeauna spre îmbinarea adevărului și frumosului, spre cea mai înaltă sinteză armoni-

oasă a lor, care să nu cunoască unilateralitatea.

Noi vorbim despre o „muzică programatică"; desigur că trebuie să vorbim despre o „interpretare programatică". Este caracteristic faptul că marii interpreți (în special F. Liszt și A. Rubinstein) acordau o mare atenție „interpretării programatice", adică prezenței unor imagini interpretative clar definite, elocvente. Desigur că se poate și chiar trebuie să se discute „programele", uneori forțate, întîlnite la unii interpreți. Însă tendința însăși spre „interpretare programatică" este profund justă. Ea poate să găsească o rezolvare deosebit de rodnică atunci cînd „programul interpretativ" nu apare la voia întîmplării, ci pe măsura înțelegerii, descoperirii și aprofundării programului autorului, compoziției. În acest sens, interpretarea are obișnuitele sale drepturi nu numai să transmită dar în același timp să dezvolte, să accentueze, să obțină concretizarea particularităților sau întărirea generalizărilor.

În această ordine de idei, un sens important îl au, desigur, și legăturile interpretării cu limba, al cărui rol atotcuprinzător în calitate de factor care exprimă și întruchipează gîndurile a fost arătat deosebit de clar în lucrarea lui I. V. Stalin „Marxismul și problemele lingvisticii". Interpretarea nu poate avea o valoare deplină dacă ea decurge dintr-o intuiție oarbă. Numai o aprofundare atentă a imaginilor interpretative — atît în ansamblu, cît și în amănunt — poate asigura caracterul armonios și firesc al creației interpretative.

Dintre problemele de bază ale esteticii artei interpretative fac parte o serie de probleme anexe care au totuși o mare însemnătate principială. De altfel, aceste probleme (ca de pildă „șablonul actoricesc", „emoția actorului", „atenția scenică" și „singurătatea în fața publicului" etc.) sînt elaborate clar de K. S. Stanislavski în privința creației actorului dramatic (vezi lucrarea sa „Munca actorului asupra sa"); deocamdată însă nu a fost de loc analizat felul cum sînt aplicate în domeniul teoriei interpretării muzicale.

Am vrea să subliniem în mod special împărțirea artei interpretative în două grupe, datorită lui Stanislavski: „arta trăirii" și „arta reprezentării". Primul grup are drept bază caracterul nemijlocit al emoției, al doilea grup — amintirea vie a acestei emoții sau chiar construirea pur cerebrală a procesului interpretativ. Este necesar să subliniem că numai „arta trăirii" este cu adevărat valoroasă, atît din punctul de vedere al conținutului său inițial cît și din punctul de vedere al influenței pe care o are asupra ascultătorilor.

Totuși, în arta interpretativă nu trebuie să opunem elementul emoțional, celui intelectual. În procesul interpretării, pentru un artist interpret este caracteristică îmbinarea dintre emoția creatoare profundă și controlul gîndit, plin de liniște asupra sa însuși. Despre acest lucru au vorbit în repetate rînduri marii interpreți, și, între alții, F. I. Șaliapin care a fost un geniu al artei muzicale scenice.

Pierderea emoției creatoare în momentul interpretării, pierderea pasiunii nemijlocite, fără îndoială că duce la sărăcirea artei interpretative. Dar pentru interpret este la fel de periculoasă și o altă latură: pierderea controlului asupra creației sale proprii, în care caz actul de creație interpretativă cade întru totul sub influența stihiei de nestăpînit a emoției.

Succesele și realizările școlii interpretative sovietice (în special ale pianiștilor și violoniștilor sovietici) sînt îndeobște cunoscute. Nu este cazul să scriem despre aceste succese relevînd particularitățile lor concrete, sau să ne referim la anumite nume. Este însă important să subliniem că forța culturii interpretative muzicale sovietice constă în același element ca și forța orînduirii sovietice în general — și anume în caracterul ei popular și social-progresist.

Avîntul artei interpretative sovietice, în toate verigile ei, are un caracter de masă iar bazele ei multinaționale constituie forma conținutului ei socialist. Arta interpretativă sovietică se sprijină pe dominarea principiilor ideologice și estetice cele mai înaintate din lume. Ea pare ca un factor activ în construcția socialistă și comunistă.

Oare s-a făcut totul în ceea ce privește fundamentarea estetică a dezvoltării cu succes a artei interpretării muzicale sovietice?

Trebuie să recunoaștem că nu s-a făcut nici pe departe totul, ci există în acest domeniu lipsuri serioase. În ultimul timp, în presa noastră este adesea exprimată nemulțumirea legată de lipsa de dezvoltare a criticii de interpretare, de lipsa unei analize la nivelul dorit a problemelor estetice ale interpretării [2]). Aceste nemulțumiri sînt în totul justificate.

Desigur dezvoltîndu-se în condițiile societății sovietice, arta interpretativă sovietică nu a putut rămîne departe de căile de dezvoltare ale întregii culturi sovietice. Ea a mers pe aceste căi. Totuși, deseori, ea a mers la voia întîmplării, fără să fie călăuzită de concepții estetice și sarcini distincte, limpede înțelese.

Dacă estetica muzicală a rămas deosebit de mult în urmă față de cerințele vieții, domeniul esteticii interpretării muzicale a rămas poate cel mai puțin dezvoltat. Lucrul acesta s-a simțit în special în momentele critice, de cotitură. Astfel, s-a întîmplat, de pildă în anul 1948, în legătură cu istorica Hotărîre a P.C.U.S., dată la 10 februarie, despre opera „Marea prietenie" de V. Muradeli. Este clar că hotărîrea partidului nu se referea numai la creația componistică ci și la interpretarea muzicală.

Totuși, în perioada discutării acestei hotărîri, problemele de interpretare erau foarte puțin atinse și drept rezultat au rămas aproape neexaminate. Este caracteristic faptul că interpreții au fost adesea criticați pentru că propa-

2) Vezi de pildă, articolul despre „Un gen uitat de critică" de M. Sokolski (revista „Sovetskaia Muzîka" 1953 nr. 3).

gau muzica formalistă, însă tendințele formaliste din arta interpretativă propriu-zisă au rămas aproape nedezvăluite. Și lucrul acesta s-a întîmplat pentru că pe atunci, criteriile de apreciere estetică a interpretării erau extrem de puțin dezvoltate.

Astăzi lucrurile nu stau cu mult mai bine. Nici pînă în prezent nu au fost formulate criteriile unor stiluri în interpretare, unor orientări în interpretare, iar acest lucru dăunează extrem de mult dezvoltării unei critici fundamentate asupra artei noastre interpretative.

Or, interpretarea sovietică, deși a înregistrat realizări însemnate și temeinice, nu s-a eliberat nici pînă astăzi de rămășițele unui șir întreg de tendințe greșite, legate organic de orientările formaliste și moderniste în creația muzicală (constructivism, expresionism etc.).

Să amintim, de pildă, indicațiile deosebit de prețioase ale partidului referitoare la importanța de prim ordin pe care melodia o are în creația muzicală, indicații care au condamnat cu hotărîre tot ceea ce nu este melodios, tot ceea ce înlocuiește caracterul cantabil printr-un joc sec, mecanic, al ritmurilor.

Chiar și clasicii au subliniat în repetate rînduri însemnătatea determinantă a melodiei care exprimă legătura artei muzicale cu interesele folclorice. În zilele noastre, K. S. Stanislavski a exprimat foarte precis și original esența filozofică a întinderii, a plasticității formei în artă, subliniind următoarele cuvinte ale „alter ego"-ului său, Arkadii Torțov: „Arta propriu-zisă se naște din momentul în care se creează o linie neîntreruptă, continuă, a sunetului, vocii, desenului, mișcării. Atît timp cît există diferite sunete, strigăte, note, exclamații în loc de muzică sau diferite liniuțe, puncte, în loc de desen, sau diferite smucituri convulsive în loc de mișcare — nu poate fi vorba nici de muzică, nici de cînt, nici de desen și pictură, nici de sculptură, nici, în sfîrșit, de o artă scenică [3]).

În muzică, „neîntreruptă" este în primul rînd melodia. Indicația partidului asupra importanței determinante pe care o are ea, pornește de la cele mai bune tradiții ale artei clasice [4]).

Aceste indicații au fost însușite de compozitorii noștri. Însă ele au fost foarte slab și neconsecvent luate în seamă în domeniul interpretării. Și totuși, numai melodicitatea interpretării poate să dezvăluie, să reliefeze melodicitatea muzicii, melodicitatea compoziției muzicale.

În ce privește felul de a cînta al pianiștilor noștri, felul de a dirija al șefilor noștri de orchestră, ca și cel al interpretării violoniștilor și cîntăreților noștri observăm uneori o oarecare neglijență față de melodicitate, față de plasticitatea melodică, lucru care sărăcește imaginile muzicale, le răpește acea expresivitate pe care ar putea s-o aibă. Se înțelege că acest lucru este mai vizibil atunci cînd se interpretează muzica unor mari compozitori-melodiști, cum ar fi Glinka, Chopin sau Ceaikovski.

Din păcate, chiar și la unii dintre dirijorii noștri remarcabili se observă prea mult „zgomot" în simfoniile lui Ceaikovski, în loc de o atenție maximă față de plasticitate, de puritatea și frumusețea liniilor melodice, ceea ce ar da rezultate atît de rodnice.

La un mare număr dintre pianiștii noștri se simte o asprime sau un caracter sec al sunetului, neatenție față de posibilități melodice ale pianului. Cele mai înalte tradiții ale interpretării pianistice ruse erau tocmai tradiții de melodicitate, tradiții de pricepere grea dar obligatorie pentru oricare pianist adevărat — de „a cînta la pian".

Acolo unde interesele melodiei, interesele melodicității sînt desconsiderate, încep să sufere și toate celelalte elemente ale muzicii. Ritmul rămîne fără sprijin, vădind o înclinație spre caracter mecanic sau spre incoerență convulsivă. Dispare frazarea. Se înrăutățește calitatea timbrului. Este tulburată armonia. Iar drept rezultat forma se fărîmițează, se distruge unitatea concepției, imaginile muzicale sînt minimalizate și denaturate. Atît în creația componistică cît și în cea interpretativă, melodia este acea verigă principală a muzicii, de care dacă te prinzi, poți trage întregul lanț al imaginilor muzicale realiste.

Dar este clar că însăși orientarea spre melodie, spre caracter melodic, trebuie să fie dictată de principialitatea artistică, care determină tendințele artei interpretative în toate laturile ei: caracterul popular, național, programatic, etc.

Fără îndoială că arta noastră interpretativă este vinovată și de caracterul mărginit al repertoriului. Iar problema repertoriului este în primul rînd o problemă de estetică.

În legătură cu aceasta, B. V. Asafiev a expus idei foarte juste scriind că așa-numitul „conservatorism al auditorilor — pe care mulți dintre ipocriții-afaceriști îl folosesc în interesul lor, plîngîndu-se totuși de el — se datorează în mare măsură rutinei interpreților sau tendinței lor spre o virtuozitate exterioară „de a lucra cu degetele" și a face „isprăvi vocale". Caracterul mărginit al repertoriului interpretat și strălucirea absurdă provoacă și la auditori o diminuare a atenției și nu un interes scăzut față de noii factori de creație. Interpretarea repetată mereu a aceluiași cerc de „piese care merg la un succes sigur" duce de la sine la inerția atît a auzului cît și a conștiinței auditorilor. Muzica devine fie o *hipnoză* originală, fie o *distracție*... Desigur, clasicii trebuie cîntați mereu, dar întotdeauna nu se interpretează decît foarte puțin din ceea ce este mai valoros în moștenirea clasică ajungîndu-se în acest sens la un fel de întrecere între interpreți" [5]).

3) K. S. Stanislavski: Munca actorului asupra sa partea II-a, M— L. 1948, pag. 81. In această lucrare, principiile lui Stanislavski sînt expuse sub forma unor conversații cu un personaj imaginar, Arcadii Torțov (n. tr.).

4) Desigur „caracterul neîntrerupt" este tot atît de important și în domeniul armoniei, dinamicii, agogicii, orchestrației, formei.

5) B. V. Asafiev: „Forma muzicală ca proces". Cartea a doua. Intonația „Muzghiz", 1947, pag. 90 și 92.

Valoarea cuvintelor lui Asafiev pe care le-am citat constă în principal în faptul că ele arată foarte clar forța interpretării, capacitatea ei de a înviora muzica, care, înainte de a răsuna, nu are decît un sens potențial.

De aceea interpreții sînt cei care poartă pe umerii lor principala răspundere pentru existența într-o anume perioadă istorică a unei bogății în practica intonațională auditivă. Iar ansamblul acestei practici este cel care asigură continua și rodnica dezvoltare a muzicii.

Se înțelege că la cercul auditorilor muzicii trebuiesc alăturați și compozitorii, întrucît muzica intră într-adevăr în circuitul de creație numai prin existența ei în cadrul social.

Este incontestabil că în ultimii ani, repertoriile organizațiilor noastre de concert, radiodifuziunii, cele ale interpreților, s-au îmbogățit foarte mult (în special cu lucrări din muzica clasică rusă, puțin cunoscute înainte, cu o serie de lucrări muzicale din țările de democrație populară, cu noi lucrări din muzica sovietică). Dar desigur, toate acestea reprezintă încă puțin. În fața interpreților sovietici stă o sarcină dublă deosebit de însemnată : de a dezvălui în mod sistematic în fața ascultătorilor toate valorile acumulate de cultura muzicală universală de-a lungul dezvoltării ei de veacuri, de a le dezvălui în așa fel încît aceste valori să aibă un puternic rol pozitiv în dezvoltarea continuă a culturii noastre muzicale.

Îmbinarea libertății de creație cu inițiativa ideologică a interpreților și o critică interpretativă largă și profundă constituie calea pe care se vor asigura succese noi în arta interpretativă sovietică. Dezvoltarea sistematică, metodică, a esteticii marxist-leniniste în domeniul interpretării este o chestiune de importanță vitală și imediată.

La moartea lui Isaak Dunaevski

Telegrama Uniunii Compozitorilor din R. P. R. adresată Uniunii Compozitorilor Sovietici

Vă exprimăm profunda noastră mîhnire pentru pierderea suferită prin moartea eminentului compozitor Isaak Dunaevski, ale cărui cîntece și operete au însuflețit milioane de oameni din lumea întreagă. Publicul nostru muzical a cunoscut și îndrăgit creația muzicală a strălucitului compozitor sovietic pe care mulți compozitori romîni l-au simțit și apreciat ca pe un înaintaș în acțiunea pentru insuflarea optimismului și încrederii în viața oamenilor simpli de pretutindeni.

Vom păstra în amintirea noastră numele celui ce a cîntat atît de minunat luminoasa viață sovietică. Uniunea Compozitorilor din R.P.R.

Un eminent compozitor sovietic: I. Dunaevski

de GHERASE DENDRINO
Laureat al Premiului de Stat

Dispariția timpurie a lui Dunaevski, în plină producție artistică, a afectat nu numai pe oamenii sovietici dar și pe toți cei ce, mai de aproape ori mai de departe, urmăreau cu dragoste înaripata sa creație muzicală.

Născut la începutul veacului nostru (30 ianuarie 1900) în orășelul ucrainean Lochvița, de lîngă Poltava, Dunaevski își făcuse studiile muzicale la Harkov. El a activat mai apoi ca dirijor și compozitor în teatrele muzicale din Harkov, Kiev, Moscova și Leningrad. Pentru teatrul din Harkov a scris, în tinerețea sa, muzica la piesele „Nunta lui Figaro" de Beaumarchais, „Bolnavul închipuit" de Molière, „Slugă la doi stăpîni" de Goldoni, „Fîntîna turmelor" de Lope de Vega și altele.

Începînd din 1920 Dunaevski s-a afirmat în creația de operetă, dînd la iveală opereta „Petitorii" — lucrare de succes în care satiriza anumite moravuri din epoca N.E.P.-ului.

Mai tîrziu, în opereta „Valea de Aur", care l-a impus în muzica sovietică, el a dezvoltat cu succes tradițiile clasice ale genului, punînd totodată bazele unui stil nou sovietic, caracterizat prin pătrunderea în țesătura muzicii de operetă, a cîntecelor de masă și a intonațiilor specific populare.

Compozitorul s-a simțit puternic atras și de teatrul de estradă, ca și de muzica de jazz. În această privință, activitatea pe care a dus-o, începînd din 1929, la Leningrad, în calitate de dirijor de music-hol, precum și contactul cu jazz-ul lui Leonid Utiosov, au avut, asupra sa, o simțitoare înrîurire. Atunci creează el, între altele, „Rapsodia pe teme ale popoarelor din U.R.S.S." și „Magazinul muzical". Este epoca în care începe să lucreze și în domeniul muzicii de film.

Apariția în 1934, a filmului „Băieții veseli", — cunoscut la noi sub numele de „Toată lumea cîntă, rîde și dansează" — avea să inaugureze lungul șir al filmelor sale de succes care i-au adus notorietatea, care i-au purtat numele în toată lumea: „Circul", „Volga, Volga", „Copiii căpitanului Grant", „Cazacii din Cuban" și încă altele.

Deosebit de importantă în producția compozitorului este creația sa de cîntece inspirate din viața sovietică, avînd la bază cele mai variate teme ca patria, munca, sportul, tinerețea, dragostea etc. Aceste cîntece melodioase, pline de lirism, eroice, au pătruns adînc în masele ascultătorilor pe care le-au însuflețit, le-au îndemnat la acțiune, le-au ajutat să făurească viața cea nouă.

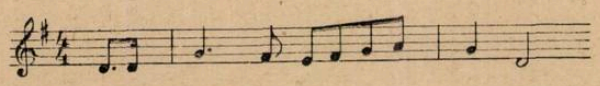
În anii Marelui Război, Dunaevski și-a pus munca în slujba patriei, conducînd ansamblul artistic al salariaților feroviari și dînd aproape doi ani concerte pentru muncitorii din U.R.S.S. și pentru ostași, în care timp compune, între altele, mobilizatorul marș al comsomoliștilor, marșul de război al feroviarilor, „Capitala mea dragă" ș. a.

După război, Dunaevski, reluîndu-și activitatea sa din domeniul operetei, dă la iveală, în 1947, „Vînt de libertate", care avea să-i încununeze cu glorie munca sa creatoare.

Artist al poporului din R.S.F.S.R., de două ori laureat cu Premiul Stalin (în 1947 pentru filmele „Circul" și „Volga, Volga", iar în 1951 pentru „Cazacii din Cuban"), decorat cu mai multe ordine și medalii, Dunaevski a fost deputat în Sovietul Suprem al R.S.F.S.R.

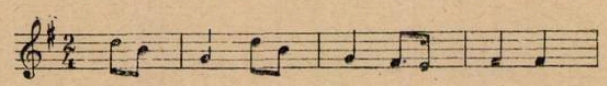
★

Cînd cu mulți ani în urmă — era înaintea războiului — am vizionat filmul „Circul" (primul film sovietic care reușise să ajungă la noi), am rămas adînc impresionat de frumusețea cîntecelor lui Dunaevski. Pătrunzînd în structura intimă a acțiunii filmului, participînd la desfășurarea ei, muzica lui Dunaevski avea totuși o valoare de sine stătătoare. Ea se impunea ascultătorului, care o reținea fără efort și dincolo de film. Alegerea ca semnal al postului de radio Moscova a cunoscutei fraze muzicale cu caracter eroic și în același timp liric, din cîntecul „Nesfîrșită-i patria mea dragă" (filmul „Circul")

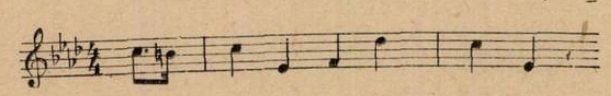


dovedește cu prisosință larga popularitate de care s-a bucurat și se bucură muzica acestui înzestrat compozitor.

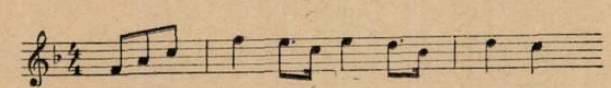
Alte cîntece din filmele sale — ca de pildă acela al căpitanului din filmul „Copiii căpitanului Grant" —



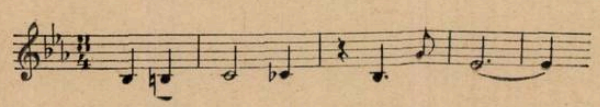
sau din filmul „Portarul"



sau cunoscutul cîntec din filmul „Băieții veseli"



sau valsul lunii din filmul „Circul"

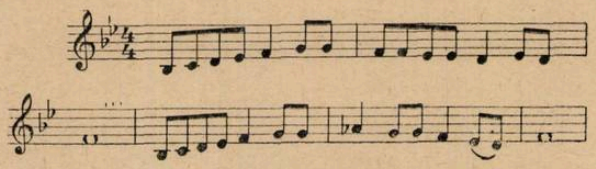


răsună azi pretutindeni, pot fi auzite pe stradă, fredonate de copiii de școală; ele au intrat în folclor.

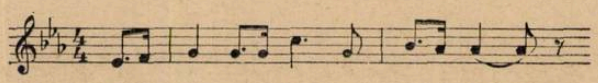
Fără să abuzeze de intonațiile populare, acest mare compozitor a știut să rămînă rus, fie în marșul mobilizator ori cupletul de estradă, în aria de operetă și în muzica de film ca și în aceea a dansului de gen.

Dunaevski a iubit și muzica celorlalte popoare din Uniunea Sovietică pe care o aflăm aluziv în lucrările sale. Astfel în muzica filmului „În căutarea fericirii" există motive populare evreiești, în opereta „Valea de Aur", motive gruzine etc.

Alteori a compus bucăți în care sînt de recunoscut nu numai intonațiile populare, ci întreg spiritul și caracterul cîntecului popular cu atmosfera-i specifică. Voi cita de pildă cunoscutul „Cîntec gruzin":



sau cîntecul „Moscova mea"



Dunaevski s-a înscris însă împotriva părerii celor ce „socotesc drept eretic și cosmopolit orice cîntec ce nu este țărănesc", considerînd că „încercările de a supune creația de cîntece unor dogme, de a o îndruma pe o singură cale „ortodoxă", sînt de natură să aducă o înăbușire a individualității creatoare a compozitorului" [1].

Dunaevski a fost și rămîne exemplul strălucit al compozitorului de muzică ușoară — muzică pe care a definit-o ca avînd „un profund caracter de masă, ușor accesibilă prin conținutul și formele ei și putînd fi uneori ușor reprodusă de cele mai largi rînduri ale ascultătorilor" [2].

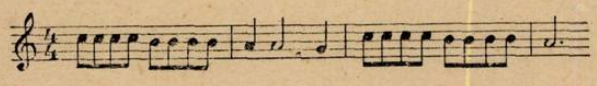
În domeniul cîntecului, fie că acesta este pătruns de duioșia romanței orășenești, de suflul mobilizator al cîntecului eroic și patriotic, de optimismul și veselia proprie comediei muzicale ori de vitalitatea și bucuria dansurilor de gen — am putut deslușî adevărate modele de inspirație melodică și construcție logică larg dezvoltată, în care orchestrația, făcută totdeauna cu un mare meșteșug, mărește capacitatea emoțională a muzicii. Aceste remarcabile însușiri ale muzicii sale le-am aflat cu deosebire în opereta „Vînt de libertate" pe care o socotesc una dintre cele mai valoroase izbînzi ale creației artistice a lui Dunaevski.

Inventivitatea melodică de largă respirație, plasticitatea imaginilor muzicale, accesibilitatea universală și acel suflu intens liric le-am simțit pretutindeni în această operetă de remarcabilă

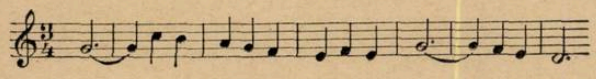
1) A se vedea articolul intitulat: „Problemele arzătoare ale muzicii" scris de Dunaevski cu puțin timp înaintea morții și apărut în revista „Sovetskaia Muzîka" nr. 6/1955.
2) loc. cit.

valoare artistică. Ea atinge, nu rareori, prin dramatismul ei, nivelul operei.

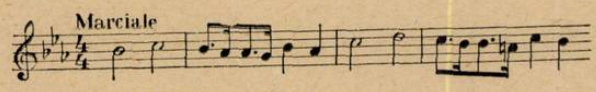
Deosebit de bine conturate apar în „Vînt de libertate" cele două personaje pozitive, comice, tipic de operetă (cei doi marinari), prezentate încă de la începutul piesei ; cîntecul lor e vesel, comunicativ, antrenant :



sau Mario și Stela în duetul lor :



Și cît de optimist și de mobilizator este, de asemenea, marțialul marș al partizanilor din aceeași lucrare — un adevărat imn al libertății :



Intre „secretele" — dacă le pot numi astfel — succesului acestei operete și în general ale succesului muzicii lui Dunaevski, socotesc că unul îl constituie arta sa orchestrală, pe care am urmărit-o totdeauna cu multă atenție.

Fără a aduce în joc un mare aparat orchestral, ci uzînd doar de mijloace moderate, specifice orchestrei de operetă, Dunaevski a introdus totdeauna instrumentul cel mai potrivit — din punct de vedere al timbrului, al coloritului său specific — la momentul potrivit.

El a folosit adesea cu dibăcie alămurile, îndeosebi cornii, în scopul intensificării tensiunii anumitor momente dramatice (mă gîndesc de pildă la finalul actului al doilea cînd eroina principală părăsește scena).

Compozitor înzestrat nu numai cu talent dar și cu pricepere muzicală, stăpînind o măiestrie componistică excepțională, pe care o socotea indispensabilă oricărui compozitor, chiar și atunci cînd era vorba să creeze un simplu cîntec, Dunaevski a afirmat totdeauna, cu tărie, acest lucru :

„Sînt încredințat — scria el în articolul citat — că numai atunci cînd cîntecul nostru de masă își va îmbogăți, își va lărgi, mijloacele de înrîurire estetică asupra auditorilor, el va face un salt înainte. Pentru aceasta este necesar un arsenal bogat și complex de mijloace muzicale"...

Dunaevski a fost compozitorul deosebit de valoros care și-a pus talentul și munca în slujba patriei și poporului și care lasă în urma sa o creație artistică iubită și prețuită de masele ascultătorilor de pretutindeni. Pentru mine muzica lui Dunaevski și măiestria cu care a făurit-o a constituit și va constitui, totdeauna, nu numai o satisfacție artistică dar și un izvor bogat de învățăminte.

Vizita compozitorilor la Bicaz

Despre cunoașterea vieții, despre necesitatea unui contact nemijlocit al compozitorului cu viața s-a scris mult în presa noastră și s-a vorbit nu mai puțin în ședințe și dezbateri. Trebuie să recunoaștem însă, cu toată sinceritatea, că aceste deziderate au rămas, în marea lor majoritate, pe planul unor declarații pur formale, care de altfel își pierduseră pentru mulți conținutul lor viu, real.

Se întrezăresc însă semne care ne îndreptățesc să credem că realitatea vie, cuprinsă în îndemnul de a cunoaște viața poporului, este tot mai mult trăită de compozitori ca o necesitate personală. Că îndeplinirea acestei necesități este privită de ei ca un stimulent capabil să insufle puteri proaspete procesului de creație.

Așa se explică de ce într-una din diminețile lui iunie, curtea Uniunii Compozitorilor, cufundată de obicei într-o tăcere solemnă și rece, nu numai că a fost trezită la o oră care altădată i-ar fi părut prea matinală și incomodă, dar a fost martora unei acțiuni ce i-a schimbat în acea dimineață înfățișarea obișnuită.

Sosiseră compozitori și muzicologi de frunte ca Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu, Marțian Negrea, A. Alessandrescu, L. Feldman, Gh. Dumitrescu, T. Ciortea, Hilda Jerea, S. Natra, I. Vasilescu, G. Breazul, ș. a. Un elegant autobuz Skoda aștepta să-i încarce și să-i poarte apoi departe, peste barierele înguste ale Bucureștiului, către unul dintre cele mai interesante colțuri ale Patriei, la Hidrocentrala „V. I. Lenin" de la Bicaz, unde viața nouă înaintează cu pași mari, iar oamenii muncii își afirmă asupra munților și apelor Bistriței superioritatea lor de neînfrînt.

După ce a șerpuit printre dealurile Moldovei, în sus către culmile Carpaților, autobuzul i-a lăsat pe muzicieni la poalele înălțimilor falnice ale Ceahlăului. Și pentru ca în creația lor chiar cîntarea naturii să capete accente convingătoare, iată-i pe maeștrii noștri pornind să cucerească cu proprii lor pași, culme după culme, înălțimile Ceahlăului și Suhartului, deși aceasta i-a făcut pe cei mai puțini dornici de avînt tinerese, să regrete poate în sinea lor după căldura și comoditatea apartamentelor bucureștene. Însă, cei care, ca tema eroică a unui allegro de simfonie nu s-au lăsat înfrînți, nu s-au întors la poalele muntelui ci au luat în piept una după alta greutățile, au ajuns în vîrf, de unde privirile li s-au putut revărsa în voie, peste întinderile încîntătoare ale naturii patriei, care constituie una dintre temele de seamă ale creației muzicale realiste, patriotice.

Pentru compozitorii legați de viață, istoria patriei și a poporului, mai înălțătoare decît frumusețea naturală a munților, sînt realizările oamenilor muncii care au înfrînt muntele și îl străbat dintr-o parte în alta cu un tunel prin care vor curge apele viitoarei hidrocentrale; mai încîntător decît clinchetul apelor Bistriței este barajul care va opri aceste ape și va crea între bătrînii munți ai Moldovei o adevărată mare — marea lui Lenin! — care va bate ca o adevărată inimă a Moldovei și va pulsa prin arterele sistemului de electrificare, viața nouă oamenilor ce-și luminau nu demult bordeiele cu opaițe afumate. Și au intrat — de aceea — compozitorii în tunel (cu toate că era „cam umed" aerul de acolo, iar noroiul de pe jos nu prea semăna de loc cu aleile asfaltate ale Capitalei). Ei au putut vedea în acest mod rezultatele pe care muncitorii le obțin cu prețul unei munci grele și eroice și datorită cărora noi toți putem duce o viață din ce în ce mai bună.

Cîtă nobilă frumusețe în sufletul acestor oameni simpli care construiesc zi de zi temelia materială a orînduirii socialiste. Ce izvor însemnat de inspirație pentru arta cea mai propice exprimării marilor simțăminte omenești.

In această ordine de idei nu se poate să nu remarcăm că totuși vizita compozitorilor la Bicaz a purtat pecetea unui interes prin excelență turistic și tehnic, îndeplinindu-și mai puțin sarcina ei principală — cunoașterea vieții și muncii oamenilor noi, pătrunderea în frămîntările lor sufletești, în problemele adînci ale șantierului. Cu toate meritele incontestabile și demne de subliniat cu tărie, ale acestei prime „documentări" a compozitorilor, mai sînt încă multe de făcut pînă cînd constructorul simplu de pe șantier va putea să nu mai vadă în artiștii care-i vizitează pe „turiștii de la oraș", ci pe oamenii apropiați și modești, interesați din inimă de fiecare aspect al vieții personale și sociale a constructorilor, oameni care știu să privească cu adîncime și încordare în viitorul patriei.

Constructorii de pe șantier și-au manifestat afecțiunea și respectul lor față de creatorii de artă care i-au vizitat. In cadrul unei adunări festive organizate în cinstea oaspeților, colectivul artistic al muncitorilor (format din elemente valoroase ca Antal Artur, Gh. Ghivet, Maria Paiu, Mircea Ostefie, Dragoș Viorel ș. a.) a interpretat cîteva creații muzicale ale compozitorilor prezenți, îndeosebi, piese de muzică ușoară. Nu ne îndoim că această manifestație de caldă simpatie nu se va șterge din memoria compozitorilor noștri, ci ei vor urmări să-și plătească datoria cu prisosință, nu numai creînd cîntece despre constructorii hidrocentralei (cîn-

tece pe care constructorii au arătat că nu le-au putut interpreta în fața oaspeților deoarece ele nu există), dar mai ales, dînd la iveală tot mai multe și mai valoroase opere muzicale inspirate din viața nouă, socialistă, a poporului, din lupta lui pentru înfrîngerea forțelor naturale. Ar fi ideală împlinirea acelor înaripate promisiuni făcute în numele tuturor compozitorilor, de către compozitorul Ion Dumitrescu, secretar al Uniunii Compozitorilor, care luînd cuvîntul în fața constructorilor hidrocentralei, a apreciat această vizită ca fiind capabilă a inspira opere muzicale pătrunse de un înalt patos, de sentimentul luptei.

Este desigur dificil de presupus că asemenea consecvențe artistice se vor ivi neîntîrziat în operele celor ce au participat la sumara vizită făcută pe șantierul Hidrocentralei de la Bicaz. Dar dacă aceste deplasări vor căpăta un caracter sistematic și regulat, dacă documentarea va cîștiga în profunzime, urmărind, alături de marile construcții care se înalță, omul de un fel deosebit care se formează în focul luptei constructive, este neîndoios că muzica romînească contemporană se va îmbogăți cu vibrații noi, își va spori puterea de a răscoli inimile, de a entuziasma.

MIH. N.

Munca de creaţie în cadrul Filialei Cluj

de ROMEO GHIRCOIAȘIU

Munca dusă pe tărîmul muzicii în cadrul filialei Cluj a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. a înregistrat în anul 1954—55 un vădit progres.

Noua conducere a filialei a căutat să înlăture lipsurile și să îmbogățească posibilitățile creației artistice și cercetărilor muzicale științifice.

Un mare număr de succese caracterizează munca din ultima vreme a compozitorilor cît și a muzicologilor grupați în filiala Cluj.

Acordarea Premiului de Stat compozitorului clujean S. Toduța, a cărui primă simfonie a fost în iunie prezentată în primă audiție la Ateneul R.P.R., prezentarea pe scena Operei de Stat din Cluj a uneia din primele creații dramatice scrise după eliberare, „Povestea Țapului" de Max Eisicovits, dovedesc cu prisosință grija Partidului și a Guvernului pentru sprijinirea morală și materială a creației noastre muzicale. Ceilalți compozitori merg pe același drum al progresului neîncetat în măiestria lor creatoare. Tudor Jarda lucrează actualmente la o operă „Neamul Șoimăreștilor" pe libret de I. Balea, după romanul lui M. Sadoveanu, iar prima simfonie a fost prezentată în februarie a. c. în primă audiție la Ateneul R.P.R.

După terminarea Cvartetului pentru corzi și flaut, compozitorul Markoș A. lucrează la o baladă secuiască „Frumoasa Domokoș Anna" după o nuvelă a scriitorului maghiar Tamasi Aron.

In ultimele publicații ale Editurii de Stat, compozitorii clujeni sînt de asemenea prezenți. După Sonatina pentru vioară și pian de M. Eisicovits și cîntecele de Zoltan Aladar, editura pregătește Sonata pentru flaut și pian și Simfonia de S. Toduța, Sonata pentru vioară și pian de E. Junger și Trio de C. Țăranu.

Muzicologii clujeni se situează ei înșiși pe drumul dezvoltării posibilității lor de cercetători, teoreticieni și îndrumători ai creației.

Astfel „E.S.P.L.A." a publicat recent lucrarea „Advai Magyar Csangok nèpi baladai" de Jagamaș J., iar Uniunea Compozitorilor a achiziționat studiul „Teoria ritmului și ritmul muzicii populare romînești" de Tr. Mîrza, în timp ce monografia Bèla Bartok de Szegö Julia este luată în planul Editurii de Stat.

Comisia de critică și muzicologie a filialei a contribuit la îndrumarea creației și științei muzicale prin discutarea în ședința lărgită a libretului operei „Neamul Șoimăreștilor" de I. Balea pentru opera lui T. Jarda, a subiectului baladei „Frumoasa Domokoș Anna" de Markoș A. sau a libretului „La poarta țării basmelor" de Jodal Gabor.

De asemenea comisia de muzicologie a dezbătut studiile „Relațiile lui Dvorak cu Ardealul" de S. Lakatoș, „Tratatul de Acustică" și „Dicționarul tehnic muzical" de V. Mocanu, „Tratatul de dirijat" de A. Bena, sau „Relațiile muzicale romîno-maghiare" și opera necunoscută „Mihai Bravul" de J. Sulzer, redactate de S. Lakatoș și Gh. Merișescu.

Toate acestea denotă varietatea preocupărilor în muzicologia clujeană. Muzicologii noștri vor trebui pe viitor să se apropie și mai mult de creația actuală a compozitorilor clujeni prin toate formele muncii lor: cenacle, critică și discuții lărgite.

Una din formele principale ale activității filialei este cenaclul. Reunind în strînsă legătură munca de creație cu munca critică muzicală, cenaclul reprezintă în același timp o oglindă a muncii ce ia forma unei fructuoase colaborări între compozitori sau între compozitori pe de o parte și muzicologi pe de alta.

In primele luni de lucru trei cenacle organizate de către filială au venit să oglindească munca de creație a compozitorilor noștri.

Pentru a da o îndrumare sistematică creației muzicale, primele două cenacle s-au axat pe problema „Sonata".

In primul cenaclu s-au audiat trei lucrări: Sonatina pentru pian de Jodal Gabor, Sonata pentru clarinet și pian de Cornel Țăranu și Sonata pentru vioară și pian de Liviu Comes, lucrări recente ale acestor compozitori. După audiție au urmat discuții, în vederea unui ajutor eficace.

Sonatina lui Jodal Gabor se impune de la început printr-un limbaj clar și luminos, care reprezintă un aspect pozitiv prin inspirația parțială din melodia secuiască. Critica a stabilit unanim că Sonatina are o formă proporționată, simplă și armonii accesibile. Munca viitoare trebuie să fie dusă de compozitor în sensul apropierii și mai mari de viață și de frămîntările acesteia, pe drumul văzut în Sonata sa pentru vioară și pian.

Cornel Țăranu este student al Conservatorului „G. Dima"; acest tînăr va avea încă multe de spus în muzica sa. Țăranu luptă pentru cristalizarea unei expresii noi, caută drumuri care să-i permită exprimarea sinceră a individualității sale.

În Sonata sa Țăranu pornește de la o frumoasă melodie de inspirație personală, în stil popular. Dificultatea drumului apare însă în cursul tratării, unde Cornel Țăranu adoptă mijloace complexe de speculație polifonică. Este indiscutabil că Țăranu este un element talentat și sîntem siguri că, după ce se va ridica deasupra căutărilor spinoase ale ultimelor lucrări și renunțînd la o sferă emoțională cu tendințe deprimante, el își va găsi un limbaj muzical limpede cristalizat și accesibil.

Liviu Comes, în Sonata sa pentru vioară și pian, se exprimă într-un limbaj muzical popular. Tematica, sprijinîndu-se pe o severă tehnică a dezvoltării, își are rădăcinile în stilul baroc de surprinzătoare afinitate cu ideile lucrării. Scrisă în două părți, sonata oglindește momentele de lirism, contemplație și optimism biruitor, de pe plaiurile și din viața de la țară din zilele noastre.

În al doilea cenaclu a continuat dezbaterea problemei „Sonata în creația compozitorilor clujeni". De data aceasta s-au audiat „Sonata pentru violă și pian" de E. Junger și „Sonata pentru fagot și pian" de Zoltan Aladar. Discuțiile care au urmat s-au axat pe problema reflectării realității în arta muzicală, națională în formă și socialistă în conținut.

În Sonata de E. Junger s-a constatat un drum reînnoit al tînărului compozitor care știe să se orienteze în sfera intonațională sănătoasă a cîntecului popular. Această atitudine îl va ajuta să întruchipeze în lucrările sale, tot mai veridic, bogatele imagini din viața pe care o trăim.

În partea a doua a sonatei sînt dominante unele intonații străine de restul lucrării, de un caracter pur individual.

Revizuirea atitudinii de creație, în care părăsind melosul popular recurge la o intonație lipsită de expresivitate melodică, îi va fi compozitorului de mare utilitate.

Sonata pentru fagot de Zoltan Aladar pune cîteva probleme însemnate ale creației muzicale.

Această lucrare are meritul de a aprofunda posibilitățile expresive ale fagotului. Ideile muzicale ale primei părți sînt largi, generoase și adoptă chiar unele nuanțe eroice. În mare, lirismul este dominant în această parte. În celelalte părți ale lucrării conținutul comic este gradat în sensul evoluției de la grotescul unei fugi clasicizante, la burlesca unui rondo sau la jocul mucalit dar plin de voie bună al finalului. Astfel Erwin Junger și Zoltan Aladar au reușit să aducă unele contribuții valabile la literatura destul de săracă a acestor instrumente.

Cel de-al treilea cenaclu al filialei atacă o problemă de strictă actualitate a culturii muzicii de mase: „Corul, ca factor principal în educarea muzicală a păturilor largi". În țara noastră avem peste 150.000 de artiști amatori care au nevoie de un bogat repertoriu de înaltă ținută artistică. Prin promovarea creației corale vom reuși ca nivelul culturii de amatori să crească nu numai cantitativ, ci și calitativ.

Prelucrarea de folclor este prima fază, cea mai accesibilă, a creării repertoriului național coral.

Acest cenaclu al filialei a abordat genul coral pentru a pune în discuție creația compozitorilor privită din punctul de vedere al problemei prelucrării folclorului în formele corale. Axat pe această temă, cenaclul a prezentat un număr de lucrări ale compozitorilor: L. Comes, T. Coste, Delly Szabo Geza, M. Eisicovits, Tr. Felea, T. Jarda, Jodal Gabor, I. Nicola, D. Pop, S. Toduța, Zoltan Aladar. Corurile interpretate de către formația de studio a filialei, au dovedit bogatele posibilități ale creatorilor noștri, care se orientează cu hotărîre înspre genurile accesibile marilor mase. Discuțiile care au urmat au adus din partea unor compozitori și muzicologi prețioase contribuții în dezbaterea problemelor și cristalizarea concepțiilor creatoare.

Într-adevăr, s-a remarcat faptul că în atitudinea creatoare a compozitorilor noștri domină unele tendințe care se reduc în ultimă analiză, la două orientări distincte. Unii compozitori adoptă un stil clasic, dominat de gîndirea tonală a sec. XIX.

În opoziție cu această orientare, un număr de compozitori abordă curentul renovator al lui Musorgski, care a atras atenția lumii muzicale asupra bogățiilor nebănuite ale limbajului popular dominat de gîndirea modală. De o superioară valoare ideologică și estetică, arta lui Musorgski nu a întîrziat să producă un reviriment de importanță istorică în muzica europeană. Bartok, Janacek, Kiriac reprezintă acest curent și aceste sănătoase tendințe de orientare înspre popor, înspre moduri și armonia modală.

Prima din aceste concepții, cea clasicizantă, vine uneori cu anumite tendințe epigonice care limitează valoarea artei și micșorează rolul creației muzicale în educarea și ridicarea culturii muzicale a păturilor largi.

În afară de membri ai Uniunii Compozitorilor ca Delly Szabo Geza sau Dariu Pop, cenaclul a cuprins lucrări ale unor colaboratori ca Teofil Coste sau Traian Felea care au dovedit unele posibilități de creație în domeniul

muzicii corale. Ei vor trebui deopotrivă să-și ridice necontenit nivelul posibilităților pentru ca părăsind atitudinea de ancorare într-un stil depășit să adopte în mod creator direcția unor mari precursori ca Dima, D. Kiriac, ș.a.

În sensul celorlalte tendințe s-au vădit preocupări serioase de a contribui la o fundamentare a armoniei modale. De asemenea îmbogățirea formei muzicale este asigurată în acest grup prin adoptarea polifoniei izvorîtă din intonație populară. S. Toduța, G. Jodal, M. Eisicovits, L. Comes, T. Jarda, Zoltan Aladar, reprezentînd această tendință, prezintă unele deosebiri de caracter neesențiale. Din cele discutate la cenaclu rezultă că evitînd o linie de mijloc între cele două concepții, compozitorii vor trebui să se apropie de o soluție superioară care, înlăturînd epigonismul celei dintîi și stilul de avangardă al celeilalte, să fie o îmbinare armonioasă între moștenirea clasică și intonația populară exprimată prin armonia și polifonia modală dominantă în gîndirea muzicală a poporului. Desigur că elementele armonice tonale nu vor putea fi evitate. Ele reprezintă o categorie istorică în dezvoltarea stilului muzicii noastre începînd cu sec. XVII și tot ele aparțin cîntecelor revoluționare ale sec. XIX, care vor trebui să rămînă pentru noi un izvor și un ghid în crearea de noi cîntece de masă romînești.

Ultimul cenaclu ilustrează în același timp preocuparea constantă a filialei de a se apropia de cercurile largi ale amatorilor, în sensul răspîndirii culturii muzicale în mase. Prezența unor compozitori nemembri în programul cenaclului ca și tematica adoptată dovedesc această orientare. În același sens, al apropierii de viața maselor, membrii filialei au depus o rodnică muncă încununată de succese. Astfel la concursul tinerilor soliști, recent desfășurat, în cinstea celui de-al V-lea Festival al Tineretului, un număr de tineri de talent, îndrumați în cadrul colectivului de amatori din Leșu de compozitorul Tudor Jarda, au luat premiul I pe țară. Aceeași promovare a tinerelor talente s-a vădit și în domeniul creației. Popularizînd concursurile Festivalului, filiala a mobilizat un număr de 20 compozitori, membri, colaboratori sau amatori, care au scris cîntece și lucrări instrumentale în cinstea marii întîlniri.

Un alt aspect al aceleiași munci de pătrundere în păturile largi, a fost organizarea unui concurs interșcolar desfășurat în Cluj în luna mai a.c. Concursul a determinat o vie emulație printre corurile școlare și a oglindit situația generală din acest sector, unele lipsuri, ca și unele aspecte pozitive, tipice pentru progresul culturii noastre muzicale. Cu această ocazie s-a subliniat necesitatea generalizării acestor concursuri pe țară ca mijloc de educare muzicală a copiilor.

Una din problemele cheie a culturii muzicale din țara noastră este creația cîntecelor de masă și a muzicii ușoare. Măsura în care aceste genuri se vor situa pe poziții estetice superioare, va indica posibilitățile de progres în nivelul muzical al maselor în sensul ridicării culturii lor înspre formele superioare ale muzicii culte. În sensul acestor preocupări, filiala a organizat o subsecție de îndrumare a muzicii de mase și a muzicii ușoare, destinată atît membrilor Uniunii, cît și candidaților sau amatorilor. Într-adevăr, în orașul și regiunea Cluj muncesc un mare număr de activiști în domeniul culturii corale. Ei scriu muzică de mase, cîntece, prelucrări de folclor etc. Subsecția aceasta are în vedere tocmai asigurarea unui nivel înalt al creației destinate maselor.

Organizarea unor cursuri pentru amatori, care se va efectua în viitor, și întărirea legăturii între aceștia și filială, este în același sens un punct în planul nostru.

De altfel legătura strînsă a filialelor cu regiunea înconjurătoare a fost asigurată și pe plan organizatoric. Filiala Cluj are în planul ei de muncă, potrivit atribuțiilor trasate de Uniune, organizarea și îndrumarea cenaclelor din Tg. Mureș și Oradea, unde lucrează un număr de creatori și animatori valoroși ai culturii muzicale. Deplasîndu-se în cîteva rînduri în mijlocul lor, membrii din conducerea filialei au studiat posibilitățile celei mai bune organizări și îndrumări a creatorilor din aceste cenacle.

Una din primele inițiative ale noii conduceri a fost suplinirea unor lacune existente în viața muzicală din orașul nostru. Într-adevăr lipsa unui cor de profesioniști alături de nenumărate coruri de amatori se resimte în cultura noastră muzicală. De aceea filiala Uniunii Compozitorilor a făcut un prim pas în acest sens prin organizarea unui cor de studio alcătuit din profesioniști sau oameni ai muncii cu o bună pregătire muzicală. Menită în primul rînd a sprijini creația muzicală în filială și a servi ca model nenumăratelor formații corale care împînzesc orașul și regiunea Cluj, corul a muncit în primele luni ale existenței sale sub conducerea dirijorului Dorin Pop în sensul perfecționării sale tehnice. În repertoriu au figurat piese corale clasice și lucrări de compozitorii clujeni.

Corul are în planul său prezentarea cîtorva concerte și cîteva deplasări în regiune.

De asemenea, cenacle, ca și vizite ale creatorilor muzicieni în uzine, întreprinderi sau gospodării colective, vor putea asigura pe viitor apropierea compozitorilor noștri de nevoile, problemele și viața maselor.

Bilanțul anului artistic 1954—55 este, după cum am văzut, bogat în evenimente pentru filiala din Cluj a Uniunii Compozitorilor. Muzicienii și-au însușit în acest răstimp o valabilă experiență, alcătuind pentru viitor un plan de muncă în îndeplinirea căruia, cutreierînd ogoarele țării și plaiurile munților, au căutat să se apropie necontenit de izvorul inepuizabil al creației și științei noastre muzicale: cîntecul popular.

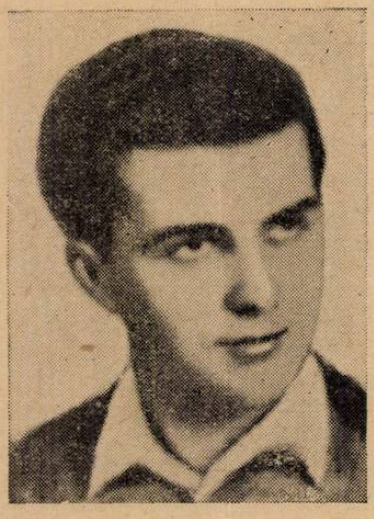
Marius Mihail

Ne-a părăsit pentru totdeauna, cu aceeași discreție și modestie cu care a trecut prin scurta-i viață, unul dintre cei mai dotați compozitori de muzică ușoară, Marius Mihail.

Talent fecund, înzestrat cu o mare ușurință a creației, Marius Mihail avusese bucuria ca, la o vîrstă cînd copiii au încă gîndul la joacă, să-și vadă cîntecele tipărite, să și le audă difuzate la radio. Îmi amintesc de debutul său în Teatrul de Estradă. Era în jurul anilor 1946-47. Îi interpretasem vocal, în spectacolul „Braț la braț cu primăvara", melodiile „Vino lîngă mine" și „Pe strada mea", a căror caldă efuzie lirică îi atrăsese dintr-un început toate simpatiile. Marius Mihail zîmbea, copleșit de laudele ce i se aduceau ascunzîndu-și bucuria cu grijă, aproape jenat.

A urmat șirul succeselor sale de mare răsunet: „Bat iar drumul către tine", „Aștept să te întorci", „Parcă ne-am cunoaște de cînd lumea" etc, care l-au consacrat drept unul dintre cei mai de seamă melodiști ai noștri.

Marius Mihail excela în acele cîntece cu un adînc conținut liric care erau totdeauna inspirate din realitate. Ele plăceau tuturor, pentru că fiecare din noi aflam, în sinceritatea sentimentului ce le inspirase, o părticică din însăși viața noastră. Cîntecele sale de dragoste ca și muzica de dans aveau o mare priză asupra tineretului. Și el realiza totdeauna o îmbinare fericită între temele pe care le crea în spiritul cîntecului nostru popular și ritmurile de dans lente, pregnante.



L-am cunoscut mai tîrziu pe Marius Mihail, nu numai compozitorul inspirat dar și muncitorul artistic în nobila accepție a cuvîntului; căci dacă procesul de elaborare la el era foarte rapid, în schimb șlefuirea minunatelor sale melodii o urmărea îndelung, cu migală, pînă la desăvîrșirea profilului cel mai caracteristic.

A fost un pasionat al vieții și acest artist care s-a dăruit muzicii pînă în ultima-i clipă, a murit fără ca boala neîndurătoare să-i fi micșorat sau învinge, luminosul său optimism. El a participat totdeauna cu convingere la viața nouă din patria noastră, scriind cîntece care oglindesc avîntul tineretului, lupta oamenilor muncii („Spre Bucegi", „Funicularul"), după cum a fost prezent și în campaniile de creație inițiate de Uniunea Compozitorilor („Cîntec tineresc pentru alegeri", suita „La seceriș" etc.).

Un loc de seamă în creația sa îl ocupă cîntecele satirice și de umor pe care le urmărea din ce în ce mai stăruitor, cu un succes crescînd („Vino mîine", „Gigel", „Studentul de pe bulevard", „Oful chiaburului", precum și cîntecele vesele scrise pentru Radio-Magazin).

Preocupat necontenit de ridicarea nivelului calitativ al muzicii ușoare, Marius Mihail a urmărit cu seriozitate și perseverență, ridicarea propriei sale măiestrii, îmbunătățirea scrisului muzical în ceea ce privește armonizarea și orchestrarea lucrărilor sale — muncă pe care o împlinea de altfel personal. Este de citat, în ordinea atenției pe care o acorda muzicii instrumentale, suita sa simfonică „Tainele pădurii" din care izbutise să termine „Jocul verițelor" — fragment scris cu vervă și dinamism, cu o viață ritmică bogată.

Printre cele mai izbutite lucrări ale sale din ultima perioadă de creație, — lucrări care oglindesc optimismul său neînfrînt — se înscriu bucățile „Ioana cu părul bălai", „Zice lumea de Ionel" și „Vals studențesc". Mai avea în proiect muzica unei operete și a unei comedii muzicale, cînd moartea a curmat firul vieții acestui înzestrat compozitor.

Tenace pe opiniile sale, avînd o viziune largă despre artă și fiind animat totdeauna de idei îndrăznețe. Marius Mihail dispare lăsînd în urma sa pilda unei munci dîrze, a unei ofrande generoase și a unei creații valoroase care va dăinui și care va da imbold tuturor celor ce se străduiesc pe tărîmul atît de greu, al muzicii ușoare.

FLORENTIN DELMAR

Concursul de canto

de P. ȘTEFĂNESCU-GOANGĂ

artist al poporului din R.P.R.
laureat al Premiului de Stat

Am urmărit concursul tinerilor soliști la canto, iar în etapa finală, la toate disciplinele și am putut constata că, îndeobște, candidații au depus o muncă serioasă, în vederea unei cît mai bune prezentări. La canto sînt de făcut însă rezerve, atît în ceea ce privește pregătirea elementelor ce au apărut la concurs cît și a bucăților înscrise în repertoriu.

Din punct de vedere strict vocal, o seamă de candidați au răspuns în bună măsură exigențelor concursului. Dar urmărirea realizării unei intensități sonore mari și în general urmărirea virtuozității cîntului reprezintă numai un aspect al însușirilor necesare cîntărețului, ținut să aibă în vedere, cel puțin în egală măsură, adîncirea conținutului de emoții și idei al muzicii. Acest conținut trebuie să fie exprimat cu o frazare cît mai corectă, cu o dicțiune desăvîrșită și în cel mai bun stil de interpretare. Cu părere de rău trebuie să spunem că aceste însușiri le-am întîlnit înmănunchiate foarte rar laolaltă, la cîntăreții pe care i-am ascultat.

In ceea ce privește repertoriul, este de arătat — pe linia celor sus menționate — că au fost prezentate de preferință arii de operă în care accentul principal a fost pus pe intensitatea debitului sonor, nu pe profunzimea interpretării. S-a mers așadar în suprafață — nu în adîncime — ceea ce desigur a fost departe de punctul de vedere al juriului.

Anumite arii ale unor compozitori preclasici ca Scarlatti, Monteverdi, Caldara ș.a. nu au fost cîntate în stilul cuvenit și am fi dorit, de asemenea, să ascultăm mai multe lieduri. Acestea au fost dimpotrivă neglijate în favoarea romanței ușoare.

Vom mai arăta, de asemenea, că unii concurenți au vădit o lipsă de îndrumare în domeniul interpretării iar la alții s-au făcut simțite chiar anumite greșeli de impostație, în afară de faptul că s-au prezentat cu bucăți ce nu erau potrivite cu vocile respective.

In cele ce urmează vom încerca o sumară analiză a candidaților, de pe poziția unui cîntăreț mai în vîrstă care își îngăduie să facă și unele sugestii.

Marieta Grebinișan s-a prezentat foarte bine. Ea are o voce splendidă de soprană lirică, la răstimpuri cu accente dramatice — ceea ce s-a vădit în aria din opera „Sevila" de Rimski-Korsakov (cîntată în rusește) și în „Iubire tainică" de Wolf, interpretată în limba germană. A fost distinsă cu premiul I.

Același premiu a fost acordat și sopranei de coloratură Blanche Adelstein — element valoros care în interpretările sale din Rahmaninov, Benedict ș.a. a dovedit că acordă cea mai mare importanță muzicalității, nu volumului vocal.

Premiul al doilea a fost acordat sopranei lirice, de coloratură, Vally Niculescu. Ea a cîntat cu succes lunga și dificila arie a Zerbinettei din opera „Ariadna la Naxos" de Richard Strauss, interpretînd-o cu mult spirit, cu inteligență.

O voce rotundă, caldă, catifelată, a vădit basul cantabil Nicolae Florei în aria lui Silva din „Ernani" de Verdi, cîntată cu dramatism și cu o remarcabilă forță de expresie. Este un element care va putea face o valoroasă carieră. Îi recomandăm să lucreze pentru a-și dezvolta posibilitățile vocale în registrul acut. El a fost distins cu premiul al doilea. Și tot premiul al doilea a fost acordat sopranei lirice Theodora Rădulescu, care fără a avea o voce excepțională, a cîntat aria din „Pescuitorii de perle" de Bizet, cu mult gust, dovedind muzicalitate și o bună dicție. I se recomandă să lucreze în viitor pe linia dobîndirii unei maturități artistice cît mai depline.

Premiul al treilea i-a revenit basului Valentin Loghin. In „Balada puricelui" de Musorgski și „Noapte de mai" de Brahms a cîntat cu sensibilitate și cu expresie. Să se ferească totuși de unele accente exagerate care pot aduce știrbiri stilului. Dacă își va controla și mai mult impostația și își va supraveghea tremolo-ul, nu va avea decît de cîștigat.

Tot premiul al treilea l-a obținut și Dan Iordăchescu. Interpretînd ariile lui Rigoletto și Figaro, el a vădit o frumoasă voce de bariton. Dar „Primăvara" de Glier s-ar fi cerut cîntată cu mai multă culoare. Dan Iordăchescu susține mai tot timpul cîntul său la o mare intensitate sonoră. Acest lucru trebuie evitat căci pe de o parte obosește, pe de altă parte exclude nuanțele.

Premiul al treilea a revenit și lui Ion Prisăcaru, bas cantabil, a cărui voce are o frumoasă culoare baritonală. Cîntă adesea însă întunecat.

Îi recomandăm să cînte mai deschis pentru a evita ca vocea sa să tubeze.

In rîndurile candidaților ce au căpătat mențiuni se află elemente ale căror însușiri se cuvin luate în serioasă considerație.

Michaela Botez are o voce de excepțională amploare, de o mare căldură, forță și culoare. Ea poate acoperi mai bine de trei octave, cîntînd cu succes în registrul mai grav de contralto și mergînd, în acut, cu ușurința unei soprane dramatice, pînă la do diez. Acest ambitus rar întîlnit precum și celelalte însușiri sus arătate s-ar cuveni însă valorificate printr-un studiu mult mai serios, pe care tînăra cîntăreață deocamdată nu îl dovedește. Ea are o respirație neformată, scurtă, nu nuanțează și nu e lămurită nici asupra emisiei. In „Favorita" de Donizetti a cîntat pur și simplu sălbatic, numai în forte, ceea ce nu este admisibil. Sîntem convinși că un studiu temeinic, metodic și de durată, o va putea duce la realizări dintre cele mai frumoase.

Lucia Stănescu a vădit, de asemenea, o voce excepțională de soprană lirică, cu tendința către spinto. Ea face însă greșeli îndeosebi la emisia vocalelor *o* și *u*, deschizînd mai mult fundul gîtlejului (o impostație posterioară) — de unde un anumit ecou care s-a făcut simțit în aria Michaelei din „Carmen" de Bizet.

Anahid Cherpician are o voce frumoasă și este deosebit de muzicală. Este un element de viitor căruia trebuie să i se dea posibilitatea să își formeze experiența de scenă.

Victoria Drăgănescu s-a dovedit în real progres. Ea a cîntat mult mai bine ca de obicei, iar interpretarea liedului de Beethoven a fost făcută în stilul ce se cerea. Dacă va lucra să se debaraseze de unele asperități ce încă mai dăinuiesc în cîntul său, va fi cu atît mai util pentru ea.

O frumoasă voce de bariton are David Ohanesian. Volumul său este mare. Aceasta nu este însă totul. Mizînd îndeosebi pe forță, culoarea apare denaturată. Cîntărețul trebuie să mai urmărească, pe de altă parte, muzicalitate și stil care, deocamdată, îi lipsesc.

Tenorul liric Ion Piso are de asemenea calități promițătoare. Va trebui să-și controleze însă impostația

căci deseori cîntă din gît („îngolează") şi să urmărească în acelaşi timp problemele interpretării, nu numai pe acelea ale vocii.

Tenorul liric Cornel Fînăţeanu are o ureche minunată. El cîntă cu gust şi e foarte muzical. E necesar să îşi corecteze emisiunea sa care a apărut, de asemenea, „îngolată".

O remarcabilă culoare vocală a vădit baritonul tenoral Mugur Bogdan. El are căldură, sensibilitate şi inteligenţă muzicală. Bine îndrumat, va putea realiza interpretări dintre cele mai valoroase. Poate deveni un tenor dramatic. Să se ferească îndeosebi de a îngroşa şi de a tuba.

Soprana de coloratură Livia Lizeanu are o bună tehnică de cîntăreaţă de operă şi un timbru frumos. Ea cîntă cu lirism. Nu trebuie să umble însă după efecte, ci să urmărească îndeosebi muzicalitatea.

Un bariton promiţător este şi Emil Rotundu. El are anumite defecte de emisiune şi un vibrato discontinuu care se cer înlăturate. Să nu forţeze către intensităţi mari şi să studieze cu convingere.

Pe marginea concursului tinerilor solişti mai sînt de făcut următoarele observaţii generale:

1) Unele instituţii cărora aparţineau candidaţii nu au dat concursul acestora. Conducerea anumitor ansambluri de pildă nu le-a lăsat timpul necesar unei bune pregătiri.

2) Corepetitorii s-au prezentat insuficient pregătiţi — de unde o slabă susţinere a candidaţilor.

3) Lipsa unei organizări mai atente a concursului s-a vădit atît în faptul că disciplinei canto, de pildă, i s-a pus la dispoziţie o sală improprie unei bune audiţii cît şi în faptul că imprimarea pe bandă de magnetofon — metodă excelentă pentru verificarea interpretării — nu a fost decît parţial realizată.

4) Cred că o pregătire serioasă în vederea Festivalului (şi în genere a oricărei competiţii internaţionale) trebuie făcută cu luni de zile înainte, aşa cum se procedează în alte ţări.

Este de sperat că învăţămintele pe care le-am dobîndit cu prilejul celui de-al doilea concurs naţional al tinerilor solişti vor fi cît mai valorificate în viitor.

Concursul de instrumente de coarde

de AL. THEODORESCU

artist emerit al R.P.R.

Trebuie să spunem din capul locului că organizarea celui de-al 2-lea concurs al tinerilor solişti, de altfel ca şi a primului, s-a anunţat mult prea tîrziu, abia cu vreo trei luni înainte, timp prea scurt pentru o asemenea competiţie. Se cuvine să facem o serioasă critică pentru această întîrziere, cu atît mai mult, cu cît se ştia încă din luna noiembrie 1954, că în vara aceasta se va ţine la Varşovia, cel de al 5-lea Festival. Or, noi care am găzduit în Capitala R.P.R. cel de al 4-lea Festival, am văzut ce înseamnă să participi la asemenea concursuri.

In cele ce urmează vom căuta să arătăm calităţile şi lipsurile observate la concurenţii prezentaţi la cel de-al doilea Concurs naţional al tinerilor solişti, specialitatea vioară şi violoncel, cu dorinţa sinceră de a-i ajuta în viitoarea lor muncă artistică.

Dintre cei 18 tineri prezentaţi în Bucureşti, la prima etapă, au fost admişi pentru etapa a II-a un număr de 10 violonişti şi doi violoncelişti. La etapa a II-a s-au prezentat şi concurenţi aleşi din celelalte centre unde s-au desfăşurat audierile, precum şi laureaţii primului concurs, astfel că numărul lor a crescut la 29 dintre care 14 din Bucureşti, 14 de la Cluj şi unul din Satu Mare. Pentru faza a II-a, ultima a concursului, au rămas numai 11 concurenţi care au cîntat în faţa Juriului Central, completat cu juriul pe specialităţi. După felul cum s-au succedat cele două etape şi faza finală se poate trage concluzia că selecţionarea concurenţilor s-a făcut cu mare exigenţă.

Dăm aci numele şi o scurtă caracterizare a celor şapte laureaţi ai celui de-al doilea Concurs naţional al tinerilor solişti — specialitatea instrumente de coarde.

Cozighian Varujan — premiul I — student anul III, Conservatorul „Ciprian Porumbescu" Bucureşti, clasa prof. Avachian, posedă toate calităţile unui artist format: siguranţă absolută, muzicalitate, ton mare şi cald, tehnică solidă; a impresionat prin execuţia ireproşabilă a repertoriului prezentat. La calităţile remarcabile cu care este dăruit, dacă s-ar adăuga o mai pronunţată comunicativitate cu auditoriul, în locul unei sobrietăţi gîndite ce nu se potriveşte cu elanul tinereţii, ar cîştiga sufragiile unanime ale oricărui public.

Adorian Ildico — premiul II — studentă anul IV la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" Bucureşti, clasa prof. Avachian, este o natură violonistică de virtuoz, un talent deosebit, posedă o tehnică briliantă şi o supersensibilitate muzicală; întruneşte toate calităţile unui viitor solist concertist. Are şi unele lipsuri ca: vibrato nervos — nestăpînit, poziţia vioarei şi trăsătura arcuşului încă nepozate şi reminiscenţa unor maniere în execuţie care alterează, cîteodată, ideile muzicale.

Hamza Gheorghe — premiul II — absolvent al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti, clasa prof. Ghertovici, este un violonist solid, muzical, cu reale însuşiri solistice, ton cald şi tehnică bine pusă la punct. O mai mare participare la desăvîrşirea conţinutului artistic şi o dezvoltare a propriei personalităţi i-ar ajuta mult la valorificarea optimă a deosebitelor sale calităţi violonistice.

Opreanu Mircea — premiul II — absolvent al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" promoţia 1955, clasa prof. Geantă: este un violonist format, cu multe însuşiri de solist concertist, de o sensibilitate deosebită, ton frumos şi cald, tehnică precisă, clară, linie lucrată. In programul prezentat a dovedit mult gust, o pătrundere a tematicii şi o serioasă pregătire. Ar fi de recomandat doar o mai mare încredere în sine şi mai multă varietate în emisia sunetului.

Mîndrea Florin — premiul II — absolvent al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti, promoţia 1955, clasa de violoncel a prof. Dimitrie Dinicu. Posedă o temeinică siguranţă tehnică, sensibilitate muzicală în plină dezvoltare şi are un bogat repertoriu. Interpretarea pieselor prezentate a fost la un nivel înalt. Ar trebui să-şi mai dezvolte sunetul şi să dea mai multă căldură şi colorit sonor, îndeosebi în cantilenă.

Gluck Florenţa — premiul III — absolventă a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" promoţia 1955, clasa prof. Geantă. Are un sunet de o calitate excepţională, sensibilitate muzicală deosebită, tehnică bine studiată. Nu-şi afirmă personalitatea şi îi lipseşte încrederea în posibilităţile sale de dezvoltare, aceste lipsuri îi dau o stare emotivă, care împiedică în bună măsură punerea în valoare a însuşirilor naturale.

Ruha Ştefan — premiul III — student anul IV la Conservatorul „Gh. Dima" din Cluj, clasa prof. Balogh. Un real talent violonistic, are toate calităţile de viitor solist concertist: ton cald, de mare calitate, uşurinţă tehnică naturală, siguranţă în ceea ce cîntă. Cu toate deosebitele însuşiri, maniera sa în redarea conţinutului muzical nu se ridică la un nivel artistic adecvat, nu controlează şi nu adînceşte suficient execuţia, iar în pasajele de virtuozitate se resimte lipsa unui studiu organizat.

Îndepărtînd lipsurile semnalate, cu o muncă stăruitoare şi mereu supravegheată, el poate deveni un solist valoros.

De asemenea merită să fie enumeraţi şi unii dintre ceilalţi candidaţi care au dovedit aptitudini remarcabile, arătîndu-se părţile pozitive şi cele negative, cu cea mai bună intenţie de a-i ajuta şi stimula pentru viitor. Este vorba de următorii:

Damian Benone — absolvent al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" Bucureşti, promoţia 1955, clasa prof. Sarvaş — are serioase calităţi violonistice, sensibilitate şi înţelegere muzicală — repertoriul prezentat n-a fost realizat totuşi din cauză că nu şi-l însuşise din punct de vedere tehnic; în concluzie insuficient pregătit pentru concurs.

Ionescu Ion — absolvent al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" Bucureşti, promoţia 1955 — clasa prof. Sarvaş. Are multe calităţi violonistice, un ton frumos, amplu şi suficiente posibilităţi tehnice. Cu toate acestea, el nu aprofundează destul ceea ce execută, cîntatul său este cîteodată, diletantistic; nu sincronizează trăsăturile arcuşului cu tehnica mîinii stîngi.

Nicolaevici Octavian — cazul interesant de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" — clasa prof. Filip. A executat destul de frumos 2 părţi din Concertul de Mendelsohn, cu un ton plăcut, fără să aibă calitate solistică. Unele manierisme în glisande şi schimburi de poziţii au deranjat linia muzicală.

Abramovici Avy — student anul II — Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti, clasa prof. Geantă. Un serios talent violonistic, cu posibilităţi tehnice naturale şi calităţi sonore frumoase. Totuşi expresivitatea sa este artificială, vrînd să înlocuiască sensibilitatea muzicală încă nedezvoltată, iar un exces de interpretare a fărîmiţat linia mare a pieselor executate.

Iliescu Nicolae — student anul II — Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti, clasa prof. Ghertovici. Are calităţi solistice înnăscute, tonul cald, velocitate tehnică, sensibilitate muzicală în dezvoltare. Nu ştie încă să pună toate aceste însuşiri în slujba frumosului — forţează tonul devenind aspru, pasajele tehnice nu le realizează în măsura posibilităţilor lui iar linia muzicală nu este stilizată.

Semo Adrian — violonist în orchestra Cinematografiei. Are talent, calităţi sonore foarte frumoase, ton cald solistic, posibilităţi tehnice serioase. In programul prezentat s-a simţit lipsa unui studiu temeinic şi continuu, iar interpretarea a suferit din cauza neînţelegerii ideilor muzicale şi a stilului pieselor executate.

Boteanu Emil — student anul III Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti, clasa de violoncel a prof. Dinicu.

Este o natură muzicală deosebită, posedă un ton de mare calitate, simte ceea ce cîntă şi interpretează cu un bun gust muzical. Ii lipseşte tehnica, schimburile de poziţii sînt greoaie şi nesigure în registrele înalte, în concluzie vădindu-se lipsa unui studiu concentrat şi ordonat.

Dintre concurenţii din oraşul Cluj vom menţiona pe următorii:

Lory Ştefan — student anul II, Conservatorul „Gh. Dima", clasa prof. Balogh. Prin programul prezentat a dovedit o serioasă pregătire muzicală, o tehnică bine pusă la punct, o execuţie îngrijită. In sonata de Issaye pentru vioară solo si în concertul de Sibelius a arătat multe calităţi violonistice, dar îi lipseşte temperamentul solistic, iar interpretarea a fost uniformă, rece, fără strălucire. Poate fi un bun muzician de cameră.

Baciu Petre — student anul II, Conservatorul „Gh. Dima", clasa de violoncel a prof. Gh. Iarosevici. Foarte talentat, posedă un ton frumos şi o sensibilitate muzicală remarcabilă. Repertoriul executat a fost peste puterea sa, lipsindu-i tehnica necesară.

Cu un studiu organizat şi controlat poate să devină un viitor solist concertist.

Curta Vasile — student, Conservatorul „Gh. Dima" — Vioară. Talent violonistic, vădit temperament muzical, cîntă cu aleasă simţire urmărind linia ideilor muzicale, uşurinţă tehnică. Din cauza poziţiei cu totul delectuoase a braţului drept, sunetul e aspru, greoi, iar tehnica de arcuş în mare deficienţă.

Dulla Emerich — student, Conservatorul „Gh. Dima", clasa de violoncel a prof. Iarosevici. Un element foarte serios, cu o pronunţată sensibilitate muzicală. A executat cu multă îngrijire şi destul de bine pus la punct un program greu. Tonul său, deşi frumos, nu are consistenţă, nu pătrunde, a cîntat totul cu o sonoritate uniformă ca intensitate, mai mult în pianissime; mai are şi unele greutăţi de tehnică la mîna stîngă. Dacă îndepărtează lipsurile semnalate, el poate deveni un violoncelist solist remarcabil şi mai cu seamă un bun muzician de cameră.

In încheiere se poate spune că rezultatele celor două concursuri ale tinerilor solişti, au însemnat succese importante pentru şcoala şi viaţa muzicală romînească.

In legătură cu etapa finală a concursului de pian

de ALF. HOFFMAN, J. V. PANDELESCU şi FR. SCHAPIRA

Intrecerile pianiştilor atrag întotdeauna o mare parte a atenţiei publicului şi muzicienilor. Amploarea pe care a luat-o în ţara noastră învăţămîntul artistic în această ramură, ajuns din multe puncte de vedere la un nivel înalt, precum şi complexitatea pregătirii muzicale pe care o necesită interpretarea pianistică, au determinat şi de data aceasta, mai mult chiar decît acum doi ani, situarea concursului tinerilor pianişti în centrul atenţiei generale.

Aşteptările nu au fost, de altfel, dezmînţite. Numărul de elemente talentate şi serios pregătite a fost, după aprecierea aproape unanimă, mai mare între pianişti decît între participanţii la alte secţii ale concursului. Ei au dovedit o mai deplină stăpînire a resurselor tehnice ale instrumentului, precum şi o mai largă perspectivă asupra problemelor generale interpretative. Se poate afirma cu deplin temei că ţara noastră va dispune în viitor de o pleiadă de tineri artişti ai claviaturii care să se situeze la un rang înalt atît pe estrada concursurilor internaţionale cît şi, ceea ce e mai interesant, în viaţa artistică de fiecare zi.

Incotro trebuie să meargă dezvoltarea tinerilor noştri pianişti? Acest lucru a reieşit clar din concurs şi, pe deasupra bucuriilor unor victorii sau amărăciunilor unor înfrîngeri, concluziile celor trei etape se impun conştiinţei fiecăruia dintre participanţi, precum şi a dascălilor lor.

Intr-adevăr, aruncîndu-ne privirea asupra listei celor ce-au fost evidenţiaţi de juriu, vedem pe cele două locuri ale premiului întîi, numele a două tinere fete a căror vîrstă abia a depăşit anii copilăriei. Fără să vrei îţi pui întrebarea: prin ce oare au reuşit ele să întreacă atîţia alţi concurenţi aflaţi în pragul maturităţii şi ale căror însuşiri artistice au avut vreme să înflorească o dată cu studiile lor migăloase şi sistematice? Pentru cei ce au asistat la desfăşurarea concursului răspunsul depăşeşte afirmaţia: „talentul". Cele două pianiste au vădit o mare prospeţime a sentimentului, convingere în înfăţişarea conţinutului lucrărilor interpretate, fantezie artistică mai multilaterală şi, nu trebuie uitat, punerea unor remarcabile calităţi tehnice în slujba expresiei. Atît Crimhilda Cristescu cît şi Judith Molnar nu au avut o atitudine de „cătel dresat", nu au dăunat satisfacţiei estetice pe care au procurat-o prin nici un pedantism sau manierism scolastic şi au apărut în limitele vîrstei şi pregătirii lor, ca două mici artiste. Ele au fermecat

ascultătorii, iar iubitorii de muzică au fost recunoscători juriului că a apreciat în adevăr just calităţile lor artistice, şi nu a situat pe primul loc viteza degetelor sau rezistenţa fizică a concurenţilor, cum se întîmplă din păcate adesea la asemenea concursuri.

Cele două premiate întîi au mai învederat şi alte însuşiri care le-au situat deasupra nivelului celorlalţi tineri pianişti. Judith Molnar a ştiut mai mult decît oricare alt concurent să dea contur şi sens unei fraze, să reunească detaliile într-un întreg bine sudat — lucru greu în variaţiile briliante de Chopin — şi să mînuiască nuanţele agogige cu maturitatea unui muzician vîrstnic. Cît priveşte Crimhilda Cristescu ea a desfăşurat o pianistică de bună calitate, o adevărată tehnică sensibilă şi diferenţială, care i-a dat posibilitatea să redea Konzertstück-ul de Weber cu nerv, strălucire şi eleganţă; în acelaşi timp în „Fusul" de Marţian Negrea ea a realizat o interpretare model de miniatură instrumentală, transparentă, plină de graţie şi lirism reţinut.

Trebuie spus că în genere au avut o mai deplină izbîndă concurenţii care au ştiut (sau au fost îndrumaţi) să-şi aleagă repertoriul corespunzător gradului lor de dezvoltare artistică. Se poate presupune pe drept cuvînt că dacă, de pildă, Crimhilda Cristescu ar fi pus accentul cel mai important pe Sonata de Beethoven în mi bemol opus 31 no. 3, din care a interpretat în etapa finală doar prima parte, ea n-ar fi reuşit să obţină aceeaşi calificare, deoarece amploarea şi adîncimea stilului beethovenian nu îi sînt încă la îndemînă. Pe de altă parte Gabriel Aminaş, care ne-a încîntat în Schumann şi în Toduţă prin realizări remarcabile ca stil, gust şi desăvîrşire tehnică, nu a avut strălucirea cerută de „Rapsodia spaniolă" de Liszt.

De altfel problema repertoriului este una din cele mai spinoase ale întregului concurs şi ea poate da loc la discuţii îndelungi. In general nu se poate vorbi de o apreciere absolut obiectivă a concurenţilor atunci cînd se prezintă interpretînd lucrări atît de diferite ca anvergură şi chiar ca stil.

Se poate afirma că repertoriul clasic nu a fost îndeajuns prezent în programele înfăţişate de concurenţi. Nu am auzit decît rareori piese mari de Bach sau preludii şi fugi din „Clavecinul bine temperat". Cît priveşte sonatele de Beethoven, baza formării oricărui pianist, ele au fost aproape total neglijate. Credem din acest punct de vedere că ar trebui înlăturată pe viitor opinia greşită după care la un concurs trebuie să fie prezentate neapărat, în primul rînd, piese de mare efect şi virtuozitate. Accentul trebuie să cadă mai ales pe *slujirea muzicii* de către dibăcia instrumentală, care se cuvine să-i fie subordonată. Am auzit la acest concurs poate multe octave înşirate cu uşurinţă, game egale, şi stacatouri făcute după toate legile pianistice, dar numai arareori sensibilitatea artistică a ascultătorilor a putut vibra la cîntul tinerilor pianişti. Intrebuinţarea termenului de „cînt" cînd e vorba de o interpretare instrumentală nu trebuie să mire, ea referindu-se la evidenţierea elementului primordial al muzicii, *melodia*. Intr-adevăr, e păcat că, la nivelul de resurse tehnice pe care îl învederează o mare parte dintre concurenţi, nu există şi o preocupare corespunzătoare pentru plasticitatea frazei muzicale, pentru exprimarea miezului emoţional al lucrării. Astfel se întîmplă, ca un element deosebit de înzestrat din punct de vedere pianistic, cum este Constantin Iliescu, să acorde, în redarea legendei „Sfîntul Francisc mergînd pe valuri" de Liszt, o importanţă exagerată figuraţiilor mîinii stîngi şi să neglijeze expresivitatea melodiei mîinii drepte. Natura pianistică remarcabilă, proprie lui C. Iliescu, nu este numai un avantaj ci şi o mare răspundere care trebuie privită cu toată seriozitatea. Trebuieşte făcut tot ce este cu putinţă pentru ca C. Iliescu să-şi dezvolte în profunzime talentul.

O lipsă de pătrundere în sensul adevărat al muzicii a vădit-o şi Alexandrina Zorleanu, una din marile speranţe ale tinerei noastre generaţii de pianişti. Este adevărat că ea încearcă să treacă în prezent de la simplul „brio", oarecum exterior, la o concepţie muzicală mai complexă şi că a realizat o mai mare autodisciplinare, (ceea ce a reieşit clar din interpretarea preludiului şi fugii de Bach). Aceasta nu trebuie să o facă însă să uite de cursivitatea şi naturaleţea discursului muzical, aşa cum s-a întîmplat în interpretarea concertului de Grieg (din care nu au lipsit adeseori nici duritătile).

A mai reieşit din desfăşurarea celor trei etape ale acestui concurs şi necesitatea absolută ca tinerii pianişti să fie supuşi mai des unor probe tot atît de grele din punct de vedere al susţinerii concentrării pe un interval de timp îndelungat. Lipsei de rutină în această privinţă i-a căzut „jertfă", după etapa a doua, un concurent înzestrat ca Leon Scheiner. Acelaşi element al uzurii nervoase a acţionat în chip surprinzător, în etapa finală, asupra unei tinere pianiste pline de energie, temperament, de obicei foarte sigură asupra prezentării sale pe scenă, cum este Liana Şerbescu care nu a dat întreaga măsură a posibilităţilor ei.

Se cuvin însă remediate totodată pe viitor şi unele lipsuri în organizarea concursului. De data aceasta numărul general prea mic de pianişti acompaniatori a făcut ca adeseori ordinea fixată pentru prezentarea în faţa juriului să fie intervertită, ducînd astfel la o tulburare dăunătoare a sensibilităţii fireşti a concurenţilor; pe de altă parte nu va mai trebui îngăduit ca întreg juriul să aştepte, cîteodată mai multe zeci de minute, o concurentă comodă (şi acesta este un cuvînt dulce) care a socotit greşit ora la care trebuie să se prezinte.

Atît din aprecierile date de juriu cît şi din perindarea îndelungată a concurenţilor în faţa publicului s-a mai desprins însemnătatea înfăţişării armonioase a unui mănunchi de însuşiri muzicale, dublate de o seriozitate profesională corespunzătoare. Un exemplu edificator în această privinţă l-a constituit comportarea Marietei Leonte, o studentă de conservator plină de modestie, care a reuşit să întreacă multe „stele" dinainte consacrate. Bunul simţ muzical, sonoritatea amplă dar niciodată forţată, frazarea simplă şi expresivă, dar mai ales echilibrul moral care se degajează din interpretarea ei a impresionat deosebit de plăcut; ea poate fi în acest sens o pildă pentru mulţi alţii.

Către acest echilibru sufletesc trebuie să tindă şi colegul de premiu al Marietei Leonte, Nicolae Brînduş, o personalitate poate mai mare dar încă nu îndeajuns de formată care are însă la dispoziţia sa o tehnică remarcabilă; dinamismul, forţa de sugestie uneori aproape „diabolică" (ne referim la „Toccata" de Prokofiev şi la unele pagini din sonata în si minor de Liszt), calităţi care îi sînt proprii, au fost într-adevăr remarcabile. Ele vor cîştiga atunci cînd vor fi dublate pe de altă parte de o căldură omenească, de o „paletă" sufletească mai largă, de mai multă profunzime. Acestea sînt coarde ce nu pot lipsi din lira unui adevărat şi complet artist.

Nu putem încheia fără a exprima dorinţa ca pe viitor concursurile tinerilor pianişti să-şi justifice calificarea de „naţionale" şi prin promovarea mult mai masivă şi mai curajoasă a creaţiei componistice româneşti. E păcat că de astă dată numai studenta Maria Cristian a prezentat ca piesă mare un concert românesc (Paul Constantinescu) în timp ce, în rest, abundenţa pieselor mici a ilustrat rolul de „umplutură" rezervat repertoriului nostru. Lucrările compozitorilor noştri de seamă (ne gîndim între altele la cele trei sonate pentru pian de George Enescu, sonate aproape necunoscute la noi), aşteaptă mîini harnice care să le scoată la lumină şi cu atît mai mare va fi pe viitor interesul artistic al întrecerilor tinerilor interpreţi cu cît ele vor pune în circulaţie un număr cît mai însemnat de lucrări noi şi valoroase.

Concursul tinerilor soliști populari

de TIBERIU ALEXANDRU

În cadrul celui de-al doilea Concurs național al tinerilor soliști, organizat în cinstea celui de-al V-lea Festival mondial al tineretului și studenților pentru pace de la Varșovia, s-a desfășurat la 24 iulie a. c. ultima etapă a concursului soliștilor populari, cîntăreți și instrumentiști.

Din cei 18 concurenți promovați la această etapă s-au evidențiat cîțiva tineri cu reale însușiri artistice. Ei au executat un repertoriu de cîntece, în general bine întocmit, într-un frumos stil popular, cu sensibilitate și muzicalitate — cu însușiri interpretative susținute de o tehnică bine pusă la punct.

Frații Marica din comuna Leșu, raionul Năsăud, regiunea Cluj, au interpretat cu mare măiestrie din două fluiere moldovenești cîteva melodii populare din partea locului, într-o formă polifonică foarte interesantă. Îndrumați de compozitorul Tudor Jarda din Cluj, ei au dus mai departe tehnica instrumentului, părăsind cîntarea tradițională omofonă. Polifonia realizată de ei se bizuie pe ison, ostinato și imitație, forma contrapunctică primenindu-se mereu, de la o strofă melodică la alta. Un alt fluieraș, Florea Netcu din Turnu Măgurele a atins aproape toată gama de posibilități ale instrumentului, în interpretarea unei cunoscute melodii lăutărești, iar Maria Toader, țărancă muncitoare, venită la concurs de pe plaiurile Țării Moților, s-a dovedit neîntrecută în arta cîntatului din tulnic. Tînărul lăutar Fărămiță Lambru a cîntat cu o deosebită sensibilitate artistică, susținută de o tehnică excepțională, din acordeon; mare virtuozitate și multă muzicalitate a dovedit și tînărul absolvent al școlii medii de muzică din București, Nicolae Albulescu, strălucit executant din xilofon; iar Victor Tocaru, solist al Ansamblului Armatei, combinînd fluieratul din gură cu șuieratul într-o manieră personală, a cîntat cu mare măiestrie cîteva melodii lăutărești, în frunte cu „Ciocîrlia".

A cîntat frumos, deși sub posibilitățile lui, talentatul cîntăreț din nai Damian Luca. Cu mîhnire am constatat că se încrede prea mult în talentul său înnăscut, în muzicalitatea și ușurința cu care cîntă din nai și bizuindu-se pe succesele dobîndite, nu se străduiește, în măsura în care s-ar cuveni, să-și dezvolte și să-și perfecționeze remarcabilele sale însușiri artistice. El nu a dovedit aproape nici o creștere de la concursul internațional de acum doi ani, al cărui laureat este.

Merită laude cîntărețiii Gheorghe Hasgan și Victoria Darvai, cei dintîi pentru felul în care a interpretat melodiile populare pe care le-a pregătit, iar a doua pentru valorosul repertoriu de cîntece maramureșene, pe care le-a executat cu multă sensibilitate.

★

Constatările făcute cu prilejul acestui concurs sînt însă departe de a fi mulțumitoare.

Unii dintre soliștii care s-au prezentat în foarte bune condițiuni artistice la primele etape ale concursului, desigur din motive obiective, nu au răspuns așteptărilor, prin felul nesatisfăcător în care au cîntat la ultima etapă. În această situație se află Ilie Udilă, un excepțional executant din acordeon, Sofia Popa și Angela Moldoveanu, talentate cîntărețe populare. Aceștia ne sînt cunoscuți din emisiunile posturilor noastre de radio.

Alți candidați, ca tinerii lăutari Nicolae Bob Stănescu, laureat al celui de al IV-lea Festival mondial al tineretului și studenților pentru pace de la București și Petre Marinescu-Ciuciu, amîndoi talentați țambalagii, s-au bazat exclusiv pe tehnică, în paguba muzicalității. Virtuozitatea ajunsă scop în sine, virtuozitate de dragul virtuozității, a făcut ca execuția lor să fie un exemplu limpede de formalism. Este vorba aici de o îndrumare greșită, de care se fac vinovate în parte și instituțiile în cadrul cărora cei doi tineri, încă adolescenți, activează. Din această pricină ei nu s-au putut clasa pe locul în care talentul lor i-ar fi îndreptățit.

Această situație ridică întrebarea dacă este bine ca ultima audiție să fie cea hotărîtoare, ori dacă nu era mai cuminte să se țină seama, în asemenea cazuri, și de felul în care candidații s-au prezentat la probele anterioare.

Numărul concurenților a fost foarte mic. Din multe regiuni ale țării nu s-a prezentat nici măcar un singur solist. Aceasta dovedește o condamnabilă nepăsare a celor însărcinați cu organizarea concursului. Este de-a dreptul ridicol să se susțină că în regiunile respective nu ar fi soliști populari talentați. Concursurile desfășurate în ultimii ani au dovedit cu prisosință contrariul.

Din regiunea Timișoara, de pildă, s-a prezentat la ultima etapă un singur concurent: țăranul muncitor Ion Grozav din comuna Marga, raionul Caransebeș. El a cîntat din muzicuță de gură și s-a dovedit — ce e drept — un mare maestru, folosind la maximum resursele acestui modest instrument muzical. La cererea comisiei el a cîntat și din gură, într-un admirabil stil popular, clasificîndu-se printre cei mai buni cîntăreți din concurs. Ion Grozav ne-a povestit că în comuna sa și în satele învecinate sînt mulți cîntăreți tineri mult mai talentați decît el. Din nefericire, aceștia — ca mulți alții — au rămas încă necunoscuți, din aceeași delăsare în acțiunea de antrenare a celor mai talentați tineri în concurs. Și din alte regiuni ale țării au venit doar unul sau doi soliști și — pe cît se pare — nu întotdeauna cei mai înzestrați.

Latura cea mai slabă a concursului, aidoma ca la concursurile anterioare, au reprezentat-o soliștii vocali. Cei mai mulți s-au prezentat cu un repertoriu limitat la cîteva cîntece din cele mai cunoscute, ajunse aproape banale, învățate din emisiunile noastre de radio. Ei le-au interpretat într-o formă devenită șablon, iar unii au căutat să imite pînă și felul de a cînta al unor cîntăreți cu renume. Această îngrijorătoare sărăcire a cîntecului popular ridică din nou problema emisiunilor noastre radiofonice, care trebuie să fie cît mai variate și mai reprezentative pentru folclorul patriei noastre.

Se remarcă la unii cîntăreți, care posedă stilul popular, tendința lăudabilă de a aduce în interpretare ceva nou. Adesea, însă, dintr-o greșită înțelegere a interpretării cîntecului popular pe scenă, îl sărăcesc văduvindu-l de tot farmecul și prospețimea lui naturală. Ei tind spre căutarea unor efecte ieftine, înlocuiesc naturalețea prin afectare și înclină spre șarjă și vulgar. În treacăt fie spus, pericolul acesta îl pîndește și pe talentatul cîntăreț Gheorghe Hasgan de la Teatrul de Operetă, clasificat drept cel mai bun dintre toți cîntăreții populari care s-au întrecut în cadrul acestui concurs. Orice exagerare a mimicii și gesticii sale riscă să-l împingă spre o interpretare neartistică.

Destui cîntăreți nu dau însemnătatea cuvenită stilului, simplu și sincer, în care trebuiesc cîntate melodiile populare. Aceasta se observă îndeosebi la cîntăreții cu școală de canto. Dovada că între vocea cultivată și stilul popular nu există nici o prăpastie ne-a dovedit-o odinioară marele nostru cîntăreț Gheorghe Folescu și ne-o dovedește în zilele noastre Mircea Buciu, artist emerit al R.P.R., prim solist al Teatrului de Operă și Balet, iar în etapa anterioară a concursului au dovedit-o cîntărețele Sofia Popa și Angela Moldoveanu. Se înțelege de aici că profesorii de canto trebuie să se străduiască să înțeleagă care este cea mai

potrivită formă de interpretare a cîntecelor noastre populare şi să educe în acest sens tinerele talente.

★

Aruncînd o privire de ansamblu asupra concursului tinerilor solişti populari, sîntem nevoiţi să constatăm că el nu a constituit o etapă superioară de selecţionare a celor mai valoroase talente tinere din lumea cîntecului nostru popular. Mulţi, foarte mulţi cîntăreţi şi instrumentişti populari, răspîndiţi de-a lungul şi de-a latul ţării, au rămas încă necunoscuţi. Rămîne ca o sarcină de viitor înfăptuirea unei acţiuni mult mai bine susţinute de cunoaştere şi punere în valoare a însuşirilor artistice ale celor mai înzestrate talente populare.

Rezultatele concursului naţional de creaţie muzicală

CATEGORIA CÎNTECE

Premiul I: „Hai să-ncingem jocul" cor mixt cu pian de Radu Paladi, pe versuri de Nina Cassian; „Cîntec pentru Festival" pentru două voci egale cu pian de D. D. Stancu pe versuri de Elena Popescu.

Premiul II: „Din nou răsună al nostru cînt" cor mixt cu pian de Lucian Teodosiu pe versuri de Ion Zăgan; „Jocul prieteniei", cor mixt cu pian de Jean Letoni pe versuri de Eugen Frunză; „Fluieraşul" solo, cor mixt cu pian de Elise Popovici pe versuri de Sanda Ştefan; „Hora Varşovia" cor mixt cu pian de Emil Săculeţ pe versuri de S. Dan; „Ziceţi hora ca la noi" pentru soli, cor mixt cu pian de Alfred Mendelsohn pe versuri de Maria Banuş.

Premiul III: „Sub steagul păcii şi înfrăţirii" cor mixt a cappella de Teodor Bratu pe versuri de Petre Ghelmez; „Sportivii păcii" cor unison cu pian de Ion Hartulari-Darclée pe versuri de Ana Blaga.

CATEGORIA MUZICA DE CAMERA ŞI SIMFONICA

Premiul I: „Suita pentru cvartet de coarde" de Zeno Vancea; Andante şi Rondo pentru violă şi orchestră de Ludovic Feldman.

Premiul II: Sonata pentru pian de Valentin Gheorghiu; Preludiu şi Allegro scherzando pentru cvartet de coarde şi harpă de Alfred Mendelsohn; Sonata concertantă pentru vioară şi pian de Ana Severa Benţia; Sonata pentru vioară şi pian de Cornel Trăilescu; Trei piese pentru flaut şi pian de Mircea Istrate.

Premiul III: Sonată pentru vioară şi pian de Carmen Petra; Dans pentru trio de corzi de Nicolae Beloiu: „Invîrtita" şi „Jieneasca" pentru orchestră de Pascal Bentoiu.

Rezultatele celui de al doilea concurs naţional al tinerilor solişti

Juriul central al concursului tinerilor solişti organizat de C.C. al U.T.M. şi Ministerul Culturii, în cinstea celui de al V-lea Festival mondial al tineretului şi studenţilor pentru pace şi prietenie de la Varşovia, la care au participat tineri interpreţi din toate colţurile ţării a hotărît acordarea de premii şi menţiuni următorilor participanţi (unde sînt la un premiu mai mulţi premiaţi, ordinea este stabilită după alfabet):

1) INSTRUMENTE DE COARDE

Premiul I: Cozighian Varujan — vioară (Bucureşti). *Premiul II:* Adorian Ildico — vioară (Bucureşti), Hamza Gheorghe — vioară (Bucureşti), Mîndrea Florin — violoncel (Bucureşti), Opreanu Mircea — vioară (Bucureşti). *Premiul III:* Glück Florenţa — vioară (Bucureşti), Ruha Ştefan — vioară (Cluj). *Menţiuni:* Abramovici Avy — vioară (Bucureşti), Lory Ştefan — vioară (Cluj), Semo Adrian — vioară (Bucureşti).

2) INSTRUMENTE DE SUFLAT

Premiul I: Staicu Paul — corn (Bucureşti). *Premiul II:* Gregorian Elisabeta — clarinet (Bucureşti), Guţi Edy — oboi (Bucureşti), Năstase Ion — flaut (Bucureşti), Soroşan Arcadie — fagot (Tg. Mureş). *Premiul III:* Bretz Ştefan — corn (Bucureşti), Popa Gheorghe — fagot (Bucureşti). *Menţiuni:* Crişan Onofrei — oboi (Bucureşti), Pană Dumitru — fagot (Bucureşti).

Au fost acordate menţiuni următorilor concurenţi pentru realizările lor artistice din faza I-a a etapei a II-a a concursului: Caloianu Ilie — corn (Oraşul Stalin), Ciontea Mihai — oboi (Bucureşti), Eisele Margareta — corn (Timişoara), Gheorghiu Rodica — fagot (Bucureşti), Karpati Victor — fagot (Bucureşti), Poduţiu Alexandru — flaut (Cluj), Roman Victoria — flaut (Bucureşti).

A fost acordat un premiu special flautistului Beretzki Atila, în vîrstă de 12 ani, din Cluj.

3) PIAN

Premiul I: Cristescu Crimhilda (Bucureşti), Molnar Iuditha (Cluj). *Premiul II:* Brînduş Nicolae (Bucureşti), Leonte Marieta (Bucureşti), Zorleanu Alexandrina (Bucureşti). *Premiul III:* Amiraş Gabor (Cluj), Iliescu Constantin (Bucureşti), Şerbescu Liana (Bucureşti). *Menţiuni:* Cristian Maria (Bucureşti), Diaconu Viorica (Bucureşti), Enghirliu Harold (Cluj), Şoimaru Mariana (Bucureşti), Şumschi Alexandru (Bucureşti), Zalu Cristea (Bucureşti).

4) CANTO

Premiul I: Adelstein Blanche — soprană (Bucureşti), Grebenişan Marieta — soprană (Timişoara). *Premiul II:* Florei Nicolae — bas (Bucureşti), Niculescu Vali — soprană (Bucureşti), Rădulescu Teodora — soprană (Bucureşti). *Premiul III:* Iordăchescu Dan — bariton (Bucureşti), Loghin Valentin — bas (Bucureşti), Prisăcaru Ion — bas (Bucureşti). *Menţiuni:* Botez Mihaela — mezzo-soprană (Bucureşti), Bogdan Vasile Mugur — bariton (Cluj), Cherpician Anahida — soprană (Bucureşti), Liseanu Livia — soprană (Cluj), Rotundu Emil — bariton (Bucureşti), Stănescu Lucia — soprană (Cluj).

Au fost acordate menţiuni următorilor concurenţi pentru realizările lor artistice din faza I-a a etapei a II-a a concursului: Drăgănescu Victoria — soprană (Bucureşti), Fînăţeanu Corneliu — tenor (Cluj), Ohanesian David — bariton (Cluj), Piso Ion — tenor (Cluj), Simion Mîrza Bernadetta — soprană (Cluj).

5) DANSURI

a. *Dansuri clasice şi de caracter:*

Premiul I: Duetul Niculescu Puşa-Cotovelea Gheorghe (Bucureşti), Ştefănescu Simona (Bucureşti). *Premiul II:* Şerban Larissa (Cluj), Grupul: Lizzi Lind, Alexe Ion, Petrov Bojidar (Bucureşti). *Premiul III:* Duetul Benador Cora-Mărcui Eugen (Bucureşti), duetul Mihailova Pania-Boitanciuc Ion (Bucureşti). *Menţiuni:* Barbu Gelu (Bucureşti), Cazacu Emanuela (Bucureşti), Dumitrache Alexa (Bucureşti), Herţeg Marta (Bucureşti), Iliescu Ileana (Bucureşti), Lucaci Maria (Cluj), Pecl Iulia (Bucureşti), Szanto Andrei (Cluj), Thomas Monica (Bucureşti).

Au fost acordate menţiuni următorilor concurenţi, pentru realizările lor artistice din faza I-a a etapei a II-a a concursului: Paul Emilia (Bucureşti), Rummler Suzi (Bucureşti), Teodorescu Elena (Bucureşti), colectivul tinerilor dansatori de la Şcoala de Coregrafie din Cluj.

b. *Dansuri populare*

Premiul I: Grupului Ilie Ion, Ilie Gheorghe, Buzea Mariana (Bucureşti). *Premiul II:* Grupului Beretzki Iosif, Spînu Iulian, Trifu Ion (Bucureşti). *Premiul III:* Grupului Bărbălău Mihai, Ciuc Ion, Georgescu Constantin, Negoiţă Ion, Venin Ion (Bucureşti). *Menţiuni:* Alecu Marin (Bucureşti), Boicu Olga (Bucureşti), Covaci Ion (Bucureşti), Filip Iuliu (Bucureşti), Gubernicu Elena (Bucureşti), Neacşu Maria (Bucureşti), Paraschivescu Vasile (Bucureşti), Polak Solomon (Bucureşti).

A fost acordată o menţiune pentru realizarea artistică din faza I-a a etapei a II-a a concursului echipei de jocuri populare din comuna Şeuţ (Cluj).

Deşi juriul central a apreciat ca excepţională realizarea tov. Popescu Gabriel în finala concursului, totuşi nu l-a clasificat, neîncadrîndu-se în prevederile Regulamentului Concursului. Din acelaşi motiv nu a fost clasificat nici tov. Cîmpeanu Ion (dans popular).

6) INTERPREŢI DE MUZICA POPULARA

a. *Cîntăreţi de muzică populară:*

Premiul II: Hazgan Gheorghe (Bucureşti). *Premiul III:* Darvai Victoria (Bucureşti). *Menţiuni:* Grozav Ion (Timişoara), Moldovan Angela (Bucureşti), Popa Sofia (Bucureşti).

A fost acordată o menţiune tov. Toth Elisabeta din Tg. Mureş, pentru realizarea sa artistică din faza I-a a etapei a II-a a concursului.

b. *Solişti instrumentişti de muzică populară*

Premiul I: fraţii Marica — fluier (Com. Leşu — Cluj). *Premiul II:* Albulescu Nicolae — xilofon (Bucureşti), Fărămiţă Lambru — acordeon (Bucureşti), Luca Damian — nai (Bucureşti), Netcu Florea — fluier (Turnu Măgurele). *Premiul III:* Grozav Ion — muzicuţă (Timişoara), Toader Maria — tulnic (Com. Leşu — Cluj), Tocariu Victor — fluierat artistic (Bucureşti). *Menţiuni:* Bob Nicolae — ţambal (Bucureşti), Ciupa Ion — fluier (Com. Leşu — Cluj), Marinescu Petre Ciuciu — ţambal (Bucureşti), Udilă Ilie — acordeon (Bucureşti).

Au fost acordate menţiuni următorilor concurenţi pentru realizările lor artistice din faza I-a a etapei a II-a a concursului Damian Benone — acordeon (Bucureşti), Matei Ion şi Isăchii — fluier (Com. Leşu — Cluj), Titruş Alexandru — vioară (Cluj).

Cu tineretul nostru la Festivalul de la Varşovia

de RADU DRAGAN

DE LA BUCUREŞTI LA VARŞOVIA. Tineretul din R.P.R. care a luat parte la concursurile internaţionale ale Festivalului de la Varşovia, s-a pregătit cîteva săptămîni înaintea plecării, în cantonament.

Munca preliminară dusă în cantonament a fost serioasă — fiecare participant urmărind să-şi dezvolte posibilităţile de manifestare, să-şi desăvîrşească „forma" artistică. In tot acest timp, diferitele echipe şi grupul soliştilor şi-au desfăşurat activitatea la Teatrul de Operă şi Balet, sub îndrumarea responsabililor artistici şi a instructorilor, pe specialităţi: Tamara Cap şi Aurelia Săuţeanu — dansuri populare, Viorel Doboş — dirijorul orchestrei simfonice, Alois Hoenig — dirijorul orchestrei care acompania dansurile, Maria Constantin — dirijorul corului tineretului, Ionel Budişteanu — dirijorul orchestrei de muzică populară. Munca la repetiţii a fost dintre cele mai intense. Eforturile depuse sînt demne de laudă, — chiar independent de rezultatele de la Varşovia, fiecare participant înţelegînd întreaga răspundere ce îi revenea. Indeosebi programul de gală a fost bine pus la punct.

In tot acest timp tineretul a fost ajutat şi sfătuit de către forurile conducătoare şi persoanele de răspundere ale Partidului şi Ministerului Culturii, ale Uniunii Compozitorilor şi ale tineretului: tov. Constanţa Crăciun, ministrul culturii, tov. Pavel Ţugui, tov. Cornel Fulger, prim secretar al C.C. U.T.M., tov. Gheorghe Petre, secretar al C.C. U.T.M., artistul poporului Petre Ştefănescu-Goangă, compozitorul Mauriciu Vescan, consilier în Ministerul Culturii, precum şi tov. Ion Florea, directorul teatrului din Ministerul Culturii, care a fost conducătorul întregului grup artistic al R.P.R.

Este de relevat buna întreţinere de care s-a bucurat tineretul şi atmosfera tovărăşească, de mare căldură, care a domnit tot timpul în cantonament.

Pe măsură ce se apropia data plecării, tensiunea în rîndurile tineretului creştea. Plecarea a avut loc în ziua de 7 iulie a. c. cînd zeci de autobuze au transportat pe cei 800 participanţi, la Gara Mogoşoaia. Peronul era o mare de capete: oameni ai muncii, tineret, părinţi, prieteni, veniţi să-i petreacă pe cei ce aveau să poarte culorile patriei la marea întîlnire a păcii şi prieteniei.

Călătoria a fost efectuată cu trei trenuri special amenajate, dispunînd fiecare de vagoane cu paturi şi vagoane restaurant. Trenurile s-au succedat la distanţă de circa o jumătate de oră.

In mai toate gările pe unde am trecut, am fost întîmpinaţi cu cîntece şi flori. Fanfarele militare, pionierii, tineretul ne aduceau salutul lor entuziast, plin de căldură. In gara Sighişoara un numeros grup de tineri a cerut, scandînd numele Magdei Ianculescu şi al lui Valentin Teodorian, să vadă pe aceşti artişti pe care pînă atunci nu îi cunoşteau decît din nume şi de la radio. Ei nu au încetat să manifesteze decît cînd dorinţa le-a fost satisfăcută.

La frontiera maghiară Bihar Keresteş primirea a fost oficială, deosebit de călduroasă. Peronul era înţesat de tineret care a ovaţionat trenul Festivalului care era împodobit cu toate drapelele ţărilor. Fiecare dintre noi am primit pachete cu de-ale mîncării, răcoritoare, ţigări; s-au schimbat insigne într-o atmosferă dintre cele mai prietenoase. La urmă — reîmprospătare a amintirilor de la Festivalul din Bucureşti — s-a dansat „Periniţa". Insuşi maestrul Alfred Alessandrescu a fost antrenat la joc de pionierele maghiare.

In multe gări, acelaşi entuziasm, aceeaşi veselie. La frontiera cehoslovacă de la Sturovo primirea a fost la fel de cordială, de călduroasă. Bucuria sinceră se citea pe feţele tuturor. Şi aici, fanfară, „Periniţa", insigne, pachete. La un moment dat, popularul „Marinică" — al lui H. Mălineanu s-a transmis de Staţia de radioficare a gării în entuziasmul general.

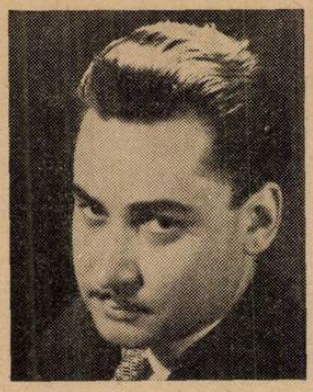
La Zebrzydowice — graniţa poloneză — am fost întîmpinaţi cu mare dragoste. Primirea era foarte bine organizată şi fiecare dintre noi am fost însoţiţi de cîte un pionier care ne da (noi ajutîndu-ne totodată de micile dicţionare romîno-polone ce ne fuseseră înmînate la Bucureşti) toate lămuririle necesare.

Timpul a trecut pe nesimţite pînă la Varşovia, unde am fost primiţi de delegaţii tineretului polonez cu un fast deosebit. Intreaga călătorie a durat de miercuri dimineaţa pînă vineri seara.

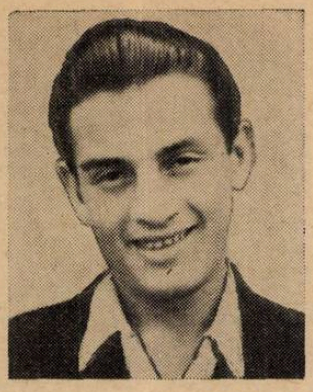
La Varşovia totul era pregătit din vreme şi grupurile noastre au fost conduse într-o ordine desăvîrşită la cantonamentul ce le era destinat.

Ne putem face o idee despre strînsa legătură ce a domnit între ţările de democraţie populară participante, prin tineretul respectiv, la Festivalul de la Varşovia, şi din următorul amănunt pe care l-am sezisat întîmplător: la Varşovia grupul nostru a circulat la un moment dat, cu autobuze maghiare, conduse de şoferi cehoslovaci!..

IN CAPITALA R. P. POLONE. Cantonamentul nostru



Vladimir Orlov



Nicolae Stănescu

Dan Iordăchescu

s-a aflat în localul unei şcoli din cartierul Joliborz — de la marginea Varşoviei; o clădire ce cuprindea trei corpuri de case, cu două etaje. Cantina, la subsol, era spaţioasă, curată, îngrijită. Aici am stat grupul artistic şi delegaţii (circa 500 persoane). Grupul sportivilor a fost găzduit în altă parte. Din capul locului ne-am bucurat de gratuitatea mijloacelor de transport la autobuze, troleibuze şi tramvaie. Am reperat locurile de repetiţie şi a doua zi fiind zi de odihnă, am pornit în grupuri ori individual, să descoperim Varşovia.

Ne-a impresionat în mod deosebit Palatul Ştiinţei şi Culturii — măreţul dar făcut de poporul sovietic, poporului polonez. Situat în centrul Varşoviei, el domină întreg oraşul, putînd fi văzut de pretutindeni. Ridicat în trei ani, palatul care este construit în stilul Universităţii „Lomonosov" de la Moscova, are 30 de etaje. Dispune de 5 săli de spectacole, o sală specială de concerte şi o sală mare, a Congresului (3.500 locuri). Mai cuprinde săli de expoziţie, două săli de cinematograf, săli de sport, o bibliotecă, precum şi o piscină interioară, în lungime de 50 metri. Tot aici este instalat şi postul de televiziune. Restul clădirii este ocupat de Academia de Ştiinţe.

Am parcurs pe jos bulevardul central Marşalkovska. De o parte şi de alta au rămas doar ca o mărturie a războiului şi inima ţi se strînge la vederea panourilor şi picturilor ce amintesc de ororile hitlerismului. Garduri de lemn acoperă, pe cît se poate, vestigiile pustiitorului război.

Noaptea, reflectoare cu lumină roşie luminează casele ruinate ca un permanent memento al urgiei ce a trecut şi care, cu nici un preţ, nu trebuie să se mai întîmple vreodată.

Am făcut cunoştinţă şi cu oraşul vechi Stare Miasto: oraş medieval, situat pe malul Vistulei şi în care aspectul caselor, atmosfera, s-au păstrat ca acum 400—500 de ani. Piaţa centrală, complet distrusă în timpul războiului, a fost refăcută cu respectarea integrală a caracteristicilor clădirilor, a aspectului exterior de odinioară.

Am vizitat, de asemenea, cunoscutul cartier Praga, în mare parte refăcut. Tineretul polonez a muncit şi munceşte cu abnegaţie să tămăduiască groaznicele răni lăsate de război, să reconstruiască Varşovia. Opera de Stat este aproape refăcută. Filarmonica, la fel, a fost reclădită, dispunînd de o sală de concerte ce poate cuprinde 1.200 locuri — parter şi balcon — un foaier luxos, mai multe săli de repetiţii, etc. totul mobilat cu gust şi eleganţă.

DESCHIDEREA FESTIVALULUI. În ziua de 31 iulie a. c. a avut loc solemnitatea de deschidere a Festivalului. A fost o sărbătoare de neuitat, desfăşurată pe noul Stadion, în faţa a peste 80.000 spectatori. Aspectul stadionului era al unei mase multicolore în care se puteau recunoaşte totuşi unele grupuri compacte, pe ţări. Delegaţia noastră putea fi uşor recunoscută căci purta bluzoanele galbene oferite în dar de conducerea Festivalului.

După impresionantul cuvînt de deschidere rostit de Bruno Bernini, secretarul F.M.T.D., care a arătat ceea ce reprezintă cel de al V-lea Festival în uriaşa mişcare pentru pace a lumii, a urmat defilarea tineretului din toate ţările globului, în vreme ce steagul Festivalului se înalţa încet în aclamaţiile entuziaste ale tuturor.

Miile de porumbei albi cărora li s-a dat drumul, mulţimea rachetelor lansate din care erau paraşutate apoi steguleţele tuturor popoarelor, contribuiau să dea sărbătorii un caracter măreţ şi emoţionant. La vederea tricolorului romînesc, delegaţia noastră a izbucnit în urale entuziaste.

De la defilare ni s-au întipărit în memorie unele imagini de neuitat, ca de pildă a tineretului finlandez care avea o stemă enormă şi o delegaţie numeroasă ce purta în fruntea ei pe un eşafodaj, o tănără într-un splendid costum naţional.

Delegaţia sovietică ne-a impresionat prin disciplina şi seriozitatea cu care a defilat.

Francezii erau degajaţi, plini de însufleţire, bucuroşi.

Delegaţia noastră a apărut ca un grup masiv cu echipe de dansuri în frunte, îmbrăcate în costume naţionale pline de pitoresc.

Defilarea a durat mai mult de două ore, după care polonezii au înfăţişat un program muzical şi dansant de un remarcabil interes artistic. Un cor alcătuit din 1.500 persoane, acompaniat de o orchestră imensă, a prezentat cîntece de tineret şi cîntece populare poloneze. În paranteză trebuie spus că amplificarea era excelentă. A urmat apoi un balet comic în care dansatorii erau costumaţi în urşi, berze, capre, etc.

Serbarea de deschidere a Festivalului a luat sfîrşit tîrziu, într-o mare însufleţire.

A doua zi (1 august) s-a tras la sorţi, în sala Filarmonicii, ordinea în care urma să intre concurenţii în etapa I-a a Concursurilor Festivalului.

Etapa I-a a durat trei zile. Cei mai mulţi dintre tinerii noştri au continuat să se pregătească şi în cantonamentul de la Varşovia, convinşi că au de dat o luptă grea. Realitatea este că o seamă dintre candidaţi ca de pildă Crimhilde Cristescu care nu are nici 14 ani — au intrat în competiţie cu concurenţi ce aveau practica scenei şi o bogată experienţă artistică — unii dintre aceştia apropiindu-se de 30 ani.

Juriile internaţionale au fost alcătuite din personalităţi artistice de renume printre care se remarcau, la canto, celebra cîntăreaţă Ada Sari fostă primadonă, ani de-a rîndul, la Scala din Milano, astăzi profesoară de canto la Conservatorul din Varşovia.

În juriul pentru dansuri se afla cunoscutul maestru de balet Lavrovski, de la Teatrul Mare din Moscova. La juriul de pian, alături de renumitul compozitor Pancio Vladigherov, pianistul şi pedagogul parizian Lazare Lévy, la compoziţie Tihon Hrennikov (U.R.S.S.) ş. a. Au mai făcut parte din juriu maeştrii Paul Constantinescu, pentru interpreţi de muzică populară, Alfred Alessandrescu, pentru pian, Arta Florescu pentru canto, Panait Costescu pentru baletul clasic şi Gh. Baciu pentru dansuri populare.. Concursurile au fost bine organizate. Ordinea succesiunii candidaţilor şi disciplina în săli, care erau ticsite de public, desăvîrşite.

Întocmai ca şi la concursurile noastre naţionale, unele jurii au cerut să nu se aplaude. Din pricină că la unele discipline artistice numărul candidaţilor a fost mare, juriile au funcţionat atît dimineaţa cît şi după-

amiaza. Nu a fost o muncă prea ușoară. Mulți concurenți au fost foarte bine pregătiți și lupta a fost dîrză. Sovieticii, bulgarii, cehoslovacii, romînii s-au prezentat cei mai bine. După o zi de deliberare a juriului, s-au dat rezultatele. Noi am avut bucuria de a afla că toți candidații din R.P.R. au intrat în etapa finală.

A urmat etapa a II-a ale cărei rezultate, finale, sînt publicate în corpul revistei. Este de menționat că tineretul bulgar a obținut cel mai mare număr de premii (59 individuale și 5 colective).

Personal, am acompaniat la pian pe următorii concurenți care la cele două etape au interpretat lucrările așa cum sînt indicate mai jos:

Dan Iordăchescu a cîntat la etapa I-a, aria din „Rigoletto" (Verdi) și „Craiul Ielelor" (Schubert); la etapa a II-a, aria lui Andréa Chenier (Giordano), aria lui Valentin din „Faust" (Gounod) și cîntecul „S-ar găti badea de nuntă" (Simion Niculescu). Vocea sa sonoră, de mare amploare, frazarea și dicțiunea, temperamentul dramatic și participarea interioară la cele ce a cîntat i-au adus premiul I.

Valentin Loghin a interpretat în prima etapă, aria lui „Aleko" (Rahmaninov) și liedul „Noapte de mai" (Brahms); la etapa a II-a lied-ul „Devoțiune" (Richard Strauss), „Balada puricelui" (Musorgski) și „Cîntec haiducesc" (Tib. Brediceanu). El a folosit vocea sa pentru a exprima cu inteligență, sentimentele și ideile din muzica interpretată, fiind în măsură să aibă, în viitor, realizări și mai frumoase.

Vera Rudeanu a cîntat la etapa I-a o arie de Cherubini și o arie din „Favorita" (Donizetti); la etapa a II-a, o arie din opera „Regina din Saba" (Gounod), liedul „Cînd iubitul meu se căsătorește" (Mahler) și liedul „Cuculeț de la pădure" (Claudiu Negulescu). Vera Rudeanu a cîntat cu un glas rotund mai ales în acut, făcînd o frază frumoasă, cu un remarcabil simț muzical.

Marieta Grebenișan a interpretat în prima etapă o arie din „Servilia" (Rimski-Korsakov) și liedul „Tăinuire" (Hugo Wolf). In a doua etapă o arie de Haendel, liedul „Fîntîna din Baccisarai" (Vlasov) și liedul „In zori de zi" (Paul Jelescu). Ea a cîntat cu o voce egală, bine timbrată în toate registrele; cu deosebire în domeniul mucizii de operă, rezultatele au fost bune.

Elisabeta Gregorian a interpretat în prima etapă, o parte din Concertul pentru clarinet de Kramer și două părți din Concertul pentru clarinet de Weber; la etapa a II-a, două părți din Concertul de Kramer și o parte din Concertul de Weber. Ea a cîntat cu multă căldură, cu respectarea textului și cu sensibilitate, dovedind o muzicalitate deosebită.

Candidații de pretutindeni, distinși cu premiul I, au dat, la sfîrșit un concert festiv. Acest concert, care s-a bucurat de un mare succes, a fost repetat. Intr-una din cele cinci săli ale Palatului de Știință și Cultură a avut loc și un recital al soliștilor romîni care a fost imprimat pentru radio.

Delegația tineretului din R.P.R. a prezentat în sala Congresului din Palatul Științei și Culturii, un program de gală cu coruri, soliști vocali și instrumentali, dansuri, tablouri coregrafice, ș.a. — care s-a bucurat de un mare succes. De un succes egal s-au bucurat și spectacolele noastre prezentate în sala „Gvardia" (5.000 spectatori) pe estrada din Parcul Central de pe Vistula (7.000 spectatori), la Teatrul Armatei din Palatul Culturii (1.200 spectatori) etc. Una dintre cele mai apreciate piese era „Ciocîrlia", interpretată de Ionel Budișteanu. De cele mai adeseori, era cerută spre a fi bisată. S-au bucurat de un mare succes, de asemenea, și dansurile „Călușarii" sub conducerea dansatorului Alecu Marin care era sufletul echipei (punerea în scenă, Tamara Cap) și „Brîul" (punerea în scenă Popescu Județ) precum și dansul polonez — în costumele respective și care fusese pregătit în țară, din vreme, sub îndrumarea coregrafei Tamara Cap.

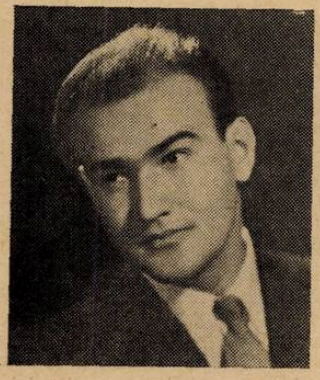
Un medalion muzical în care corul și orchestra (conducerea Viorel Doboș) au prezentat cîntece din lumea întreagă, s-a bucurat, la rîndul său, de o caldă apreciere.

Nu putem, fără îndoială, decît să fim mîndri de faptul că o seamă de concurenți romîni s-au clasat pe primele locuri la concursurile Festivalului: Vladimir Orlov — violoncel, Dan Iordăchescu — canto clasic, Irinel Liciu — balet, Gabriel Popescu — balet, Nicolae Stănescu — țambal, echipa alcătuită din Alecu Marin, Cristian Ion, Moisescu Petre, Brumer Iacob, Ilie Gheorghe și Jumătate Gheorghe pentru dansul „Brîul" iar echipa alcătuită din Kovacs Ion și Paraschivescu Vasile pentru dansul „Berbuncul".

Dacă socotim toate premiile și diplomele obținute de participanții din R.P.R. la concursurile muzicale și de dansuri observăm că cifra este frumoasă: 31 premii individuale și 6 premii colective.

Relevînd aceste succese de seamă ale tineretului nostru artistic sîntem datori să arătăm totuși că ele puteau fi și mai mari, dacă pregătirea ar fi fost făcută mai temeinic cu cîteva luni înainte. Or, concursul național s-a ținut prea în preajma Festivalului

Valentin Loghin



Aspect de la concertul de muzică populară românească

Felician Fărcașu

Elisabeta Gregorian

Angela Moldovan

Crimhilda Cristescu

de la Varşovia, ceea ce a făcut ca tinerii să nu poată duce la cel mai înalt nivel pregătirea lor artistică.

Ar fi de dorit ca pe viitor forurile conducătoare ale artei şi culturii noastre să hotărască cu mult timp înainte această pregătire pe care să o urmărească cu toată atenţia necesară. Impresionantul exemplu al tineretului bulgar trebuie să fie grăitor pentru oricine.

VIAŢA MUZICALĂ IN R.P. POLONĂ. — Muzica simfonică se bucură în republica vecină şi prietenă de o largă preţuire. La Varşovia, Cracovia, Stalinogrod (Katovice), Lodz, Stetin, Lublin şi Poznan există orchestre simfonice.

Orchestra simfonică mare a Filarmonicii de Stat din Varşovia, alcătuită din 80 instrumentişti, dă concerte de două ori pe săptămînă, cu programe diferite. In afara acestei orchestre, Filarmonica mai dispune de o formaţie mai mică, de 50 persoane, care dă concerte de obicei cu solişti vocali, în şcoli, în întreprinderi, uzine şi fabrici. Ea face deplasări şi în afară de Varşovia. Directorul muzical general al Filarmonicii este dirijorul Bogdan Woditzko. Instituţia mai dispune de un cor mixt de 80 persoane, de un cor de pionieri şi de un numeros grup de solişti (80) — dintre care 50 sînt vocali, iar restul instrumentali.

Cîntăreţilor le revin 15 concerte pe lună, dar ei dau mai multe concerte cu acelaşi program.

In privinţa repertoriului de concert, e de subliniat atenţia cu care e privită creaţia compozitorilor polonezi. Dintre lucrările compozitorilor moderni sînt de citat Simfonietta şi Simfonia a II-a de T. Baird, Rapsodia de T. Szeligovski pentru voce de soprană şi orchestră, Concertul de pian şi orchestră de Jan Ekier, Concertul pentru orchestră de coarde şi uvertura la baletul „Ţăranul devenit rege" de G. Baceviczovna, „Incercări simfonice" de B. Voytovicz, „Simfonia Michievicz" de P. Rytel, „Simfonia" de J. Krenz, „Simfonia poloneză" de L. Mycielski, „Concertul romantic" pentru orchestră şi Simfonia de K. Serocki, „Preludiul şi Passacaglia" de W. Kotonske, „ Concerto grosso" de Sikorski ş.a.

Creaţia compozitorilor polonezi este preţuită şi în Teatrul Muzical. Astfel la Opera din Varşovia se reprezintă, alături de cunoscutele opere din marele repertoriu clasic, operele „Halka", „Hrabina" şi „Strasznydvor", „Castelul groazei" de Moniuszko precum şi „Goplana" de Jelenski.

Uniunea Compozitorilor din R. P. Polonă cuprinde 150 membri, dintre care 40 sînt muzicologi. Preşedintele Uniunii este compozitorul Cazimir Sikorski cunoscut prin lucrările sale de muzică simfonică (Concerte pentru corn şi orchestră, pentru clarinet şi orchestră, un concerto grosso, distins cu premiul de Stat, un poem simfonic etc.). Uniunea este condusă onorific de un prezidiu ai cărui membri se schimbă în fiecare an, pentru ca la această muncă să treacă un număr cît mai mare de muzicieni.

De problemele creaţiei şi difuzării muzicii se ocupă Ministerul Culturii, pe lîngă care funcţionează, în acest scop, o comisie de şapte compozitori ce fac comenzile, verifică lucrările.

Problemele drepturilor de autor sînt soluţionate de Asociaţia Generală Z.A.I.K.S. — care funcţionează pe lîngă Ministerul Culturii şi care include atît pe compozitori cît şi pe artiştii plastici, pe poeţi şi pe autorii dramatici. Această asociaţie îngrijeşte de încasarea drepturilor de autor din ţară cît şi din străinătate (afară de ţara noastră cu care nu s-au reluat legăturile). Drepturile de autor ale compozitorilor sînt urmărite — în ceea ce priveşte muzica uşoară de pildă — printr-un sistem destul de echitabil: fiecare restaurant, grădină de vară, bar, etc. unde se execută muzică, este obligat să verse Z.A.I.K.S.-ului o zecime din salariul muzicienilor ce cîntă în localul respectiv. In această privinţă noua lege care a reglementat în 1952 drepturile de autor, a fost găsită printre cele mai interesante de către Confederaţia Internaţională a Societăţilor de Autori şi Compozitori ce funcţionează la Paris. E de menţionat că Z.A.I.K.S.-ul se administrează numai din fonduri proprii alimentate de către compozitori şi a căror contribuţie a fost coborîtă, în vremea din urmă, de la 10% la 8%. Veniturile compozitorilor rezultă din achiziţiile Ministerului, din achiziţiile Radiodifuziunii şi din drepturile de autor. Radiodifuziunea plăteşte anual Z.A.I.K.S.-ului o sumă globală de 1.600.000 zloţi pentru muzica difuzată.

Muzica uşoară se bucură de o mare atenţie din partea forurilor conducătoare ale artei şi din comisia care recomandă lucrările ce urmează a fi difuzate (direct sau prin mijlocirea tiparului) face parte însuşi preşedintele Uniunii Compozitorilor, un delegat al Ministerului Culturii, precum şi cîte un delegat al Radiodifuziunii, al Editurii Muzicale şi al restaurantelor.

Uniunea Compozitorilor se îngrijeşte de permanenta ridicare a nivelului profesional al compozitorilor, îndeosebi al celor de muzică uşoară şi al tineretului. La Varşovia şi în alte oraşe se ţin în acest scop, sub auspiciile Uniunii, cursuri speciale.

In Uniunea Compozitorilor există membri titulari precum şi compozitori candidaţi. Mai există o categorie, a tinerilor, care, fără a fi membri propriu-zişi

ai Uniunii, duc o viață muzicală activă în cadrul ei.

O comisie este însărcinată cu verificarea membrilor, ea putînd exclude pe cei care nu au o activitate recunoscută.

Uniunea Compozitorilor are o secție specială care se ocupă cu cîntecele de masă și compozitorii cei mai mari nu se dau în lături cînd e vorba să scrie asemenea cîntece.

Tot Uniunea se îngrijește de popularizarea anumitor lucrări muzicale simfonice, de cameră, etc., în care scop organizează concerte atît la Varșovia cît și în provincie. Există concerte publice cu lucrări care au fost verificate și la care biletele sînt plătite; există și concerte cu simple invitații.

Se fac de asemenea și audiții închise, pentru specialiști, urmate de discuții.

Uniunea obișnuiește să imprime anumite lucrări pe bandă de *magnetofon*. Aceste lucrări sînt trimise ulterior Filarmonicilor și altor instituții.

Chiar și din sumara expunere de mai sus, se poate vedea locul de seamă pe care muzica îl ocupă în viața artistică a republicii prietene și este de sperat că legăturile culturale, schimburile de experiență între noi și R. P. Polonă vor deveni tot mai active, în interesul ambelor popoare.

Rezultatele concursurilor artistice din cadrul celui de al V-lea Festival al Tineretului

PREMIUL I

Vladimir Orlov — violoncel.
Dan Iordăchescu — canto clasic.
Irinel Liciu — balet.
Gabriel Popescu — balet.
Nicolae Stănescu — țambal.

Echipa alcătuită din **Alecu Marin, Cristian Ion, Moisescu Petre, Brumer Iacob, Ilie Gheorghe** și **Jumătate Gheorghe** — pentru dansul „Brîul".

Echipa alcătuită din **Kovacs Ion** și **Paraschivescu Vasile** — pentru dansul „Bărbuncul".

PREMIUL II

Magda Ianculescu — canto clasic.
Valentin Loghin — canto clasic.
Angela Moldovan — cîntece populare.
Felician Fărcașu — cîntece populare.
Pușa Niculescu — balet.
Gheorghe Cotovelea — balet.
Damian Luca — nai.
Elisabeta Gregorian — clarinet.

Echipa compusă din **Alecu Marin, Constantinescu Gheorghe, Maria Brumer, Nițu Magdalena, Lecu Corina** — pentru „Dans Bănățean".

Cristescu Crimhilda — pian.

PREMIUL III

Valentin Teodorian — canto clasic.
Nicolae Florei — canto clasic.
Blanche Adelstein — canto clasic.
Vera Rudeanu — canto clasic.
Simona Ștefănescu — balet.
Gelu Barbu — balet.
Nicolae Vișan — țambal.
Ion Năstase — flaut.

Echipa compusă din **Ilie Ion, Ilie Gheorghe, Polak Solomon, Ciobanu Gavrilă** — pentru dansul „Fluierul fermecat".

Echipa compusă din **Brumer Maria, Vlaicu Petre,** — pentru dansul „Ciocîrlia".

Echipa compusă din **Buzea Mariana, Ilie Ion, Ilie Gheorghe** — pentru dansul „Spre Festival".

PREMIUL IV.

Judith Molnar — pian.
Nicolae Crăciunescu — acordeon.
Victor Tocariu — fluierat artistic.
Ion Lăceanu — fluier.

PREMIUL V

Gabriel Amiraș — pian.

PREMIUL VI

Marieta Grebenișan — canto clasic.
Varujan Cozighian — vioară.
Florea Netou — fluier.

MENȚIUNI

Ildico Adorian — vioară.

În cadrul concursului Internațional al compozitorilor Emil Săculeț a luat premiul II pentru cîntecul „Hora Varșoviei".

SPECTACOLELE BALETIȘTILOR SOVIETICI

Vizita maeștrilor baletului sovietic în frunte cu artista poporului a U.R.S.S., laureată a premiului Stalin, Olga Lepeșinskaia, care ne-au vizitat nu de mult țara noastră, a fost de o mare însemnătate.

Artiștii sovietici au interpretat pe scena Teatrului de Operă și Balet al R.P.R. roluri principale din baletele „Macul Roșu" și „Călărețul de Aramă" de Reinhold Glier, demonstrînd o înaltă măiestrie artistică, mărturie a tradiției vestitei școli coregrafice ruse.

Vorbind despre arta baletului sovietic și despre artiștii săi, nu putem să nu amintim despre minunata școală a baletului rus, care și-a cîștigat un renume mondial.

Mai mult de 200 de ani, cele două cetăți ale dansului, școala din Leningrad și cea din Moscova, au crescut și educat maeștri ai artei coregrafice. Primii au fost artiștii baletului rus din secolul al XVIII-lea, Acsintia Sergheeva, Avdotia Timofeeva, Vasilii Balașov și alții. Aceștia au pus baza dansului cu conținut a cărui dezvoltare a fost continuată de către maeștrii de balet I. Lesogorov, C. Didlo și A. Glușcovsky, care au urmărit dezvoltarea sensibilității fiecărui dansator — actor.

Asemenea nume înscrise în cartea de aur a baletului sînt Istomina cea cîntată de Pușkin și Sangovskaia, așa numitele poete ale dansului.

Marii maeștri de balet Lev Ivanov, Marius Petipa și Mihail Fokin au descoperit talente ca Olga Preobrajenskaia, frații Legat, marea Anna Pavlova, Tamara Karsavina, Vaslav Nijinsky și alții, care au excelat în baletele lui Ceaikovski, Adam sau Schumann.

Caracteristica de bază a baletului rus este aceea că tehnica s-a aflat întotdeauna pusă în slujba conținutului dramatic al piesei respective, ca de exemplu în „Lacul Lebedelor", „Giselle", „Esmeralda", „Carnavalul", sau dansul Pavlovei „Moartea lebedei" pe minunata muzică a lui Saint Saëns. Acestea sînt cîteva exemple. Dovada cea mai mare o avem însă în splendida pleiadă a maeștrilor de balet și a artiștilor de balet sovietici, demni urmași ai tradiției marilor lor înaintași.

Nume ca Lavrovskv Zaharov și Vainonen, creatorii baletelor „Romeo și Julietta", „Macul Roșu", „Fîntîna din Bahcisarai", „Călărețul de Aramă" și „Flacările Parisului — fac cinste baletului sovietic. Acești maeștri au descoperit talentele balerinelor M. Semionova, G. Ulanova, N. Dudinskaia, O. Lepeșinskaia, A. Șelest, T. Veceslova, N. Petrova și a dansatorilor C. Sergheev, V. Ceabuchiani, A. Ermolaev, A. Messerer, M. Gabovici, V. Preobrajensky și alții.

Și iată că nu de mult am avut marea bucurie de a admira pe una dintre aceste mari talente ale artei coregrafice sovietice Olga Vasilievna Lepeșinskaia, însoțită de soliștii Teatrului Mare Academic de Stat al U.R.S.S., Jurii Gofman și Vladimir Levașov.

Acești soli ai artei sovietice ne-au arătat că țelul coregrafiei este exteriorizarea prin mișcare a gîndurilor și sentimentelor omenești. Cînd dansează Lepeșinskaia nici nu vezi înalta tehnică întrebuințată, căci ea nu mai este un scop ci un mijloc. Acesta este idealul unui dansator, ca tehnica să ajungă limbajul său în dans.

Să luăm de exemplu săritura „jeté mare" (săritură în față de pe un picior pe altul). Ea poate fi făcută mecanic foarte corect, însă dacă dansatorului i se cere să dea o expresie de bucurie sau de deznădejde acestei sărituri, ea capătă deodată altă înfățișare, devine expresivă și este înțeleasă și simțită de public.

Astfel este și dansul Olgăi Lepeșinskaia, atît în rolul tinerei chinezoaice Tai Ho din „Macul Roșu", cît și al Parașei din „Călărețul de Aramă".

„Macul Roșu" de R. M. Glier este primul balet sovietic. In locul prinților, al prințeselor și al nimfelor din povești, pe scenă apar culii chinezi și marinarii sovietici — oameni simpli ai epocii noastre.

Compoziția muzicală scrisă de compozitorul Glier este un exemplu al dramaturgiei muzicale realiste în balet. Această muzică, la fel ca și aceea a „Călărețului de Aramă" este pătrunsă de puternice sentimente omenești. Pentru artiștii de balet, muzica lui Glier este un mediu foarte prielnic creației.

„Macul Roșu" a fost pus pe scena Teatrului de Operă și Balet al R.P.R. de către maestrul de balet Mihail Gabovici, artist al poporului al R.S.F.S.R., laureat al Premiului Stalin — constituind o școală pentru întreg colectivul nostru.

Prin interpretarea Olgăi Lepeșinskaia, Tai Ho a trecut de la mica și sfioasa copilă chinuită de josnicul Li Șan Fu, trădătorul poporului său, la luptătoarea conștientă care a apărat cu trupul său pe revoluționarul Ma-Li-cen, reprezentantul chinuiților muncitori chinezi.

Cu multă sinceritate și cu o deosebită putere de convingere a interpretat Jurii Gofman pe tînărul Ma-Li-cen. Iar personajul negativ Li-Șan-Fu și-a găsit în V. Levașov un bun interpret. El a creat un Li-San-Fu europenizat, fără scrupule, care caută să fie cît mai lingușitor față de stăpînii săi. In scena visului a dansat, cu o mare sensibilitate și o înaltă tehnică, pe acompaniament de tobă.

Rănită, în ultimele clipe ale vieții sale, Lepeșinskaia — Tai Ho ridică în sus simbolul fericirii și al libertății, acel mac roșu primit în dar de la căpitanul sovietic. Ea s-a jertfit cauzei poporului care-și cere drepturile și care va învinge.

Acești mari artiști au creat personaje vii, adevărate tipuri, ce vor rămîne pentru totdeauna întipărite în memoria artiștilor noștri.

In „Călărețul de Aramă" dansatorii sovietici au interpretat principalele roluri Parașa și Evghenie.

Acest balet pușkinian a fost pus pe scena teatrului nostru de către tînărul maestru de balet sovietic Igor Smirnov, elev al maestrului Rostislav Zaharov.

Jurii Gofman pe scena Tetrului de Operă și Balet al R.P.R.

Căutînd să îmbogăţească conflictul dramatic, autorii baletului „Călăreţul de Aramă“ compozitorul R. M. Glier şi maestrul de balet R. Zaharov au dezvoltat rolul Paraşei amintit de A. S. Puşkin doar episodic.

Cunoscînd celelalte poeme şi povestiri ale marelui poet rus, cum sînt „Căpitanul de poştă“, „Căsuţa din Colomna“, autorii baletului împreună cu N. Dudinskaia şi C. Sergheev, primii interpreţi ai „Călăreţului de Aramă“, au creat această eroină demnă de marea dragoste a lui Evghenie.

Şi iată că am avut bucuria nespusă de a o putea vedea pe scena noastră pe marea balerină sovietică Olga Lepeşinskaia în acest rol al Paraşei.

Am admirat-o pe Olga Vasilievna pe scena ei dragă, a Teatrului Mare din Moscova, înţelegînd atunci de ce poartă marele titlu de artistă a poporului din U.R.S.S., iar acum, la fel ca şi toţi colegii mei, am fost fericit văzînd-o în mijlocul nostru şi putînd învăţa de la dînsa.

Baletul ne-a transpus în Petersburg în sumbra toamnă a lui 1824. Neliniştita Nevă îşi părăseşte albia şi goneşte pe străzi îngrozind paşnicii locuitori ai marelui oraş rusesc. Singur, călăreţul de aramă stă neclintit în faţa valurilor, aşa cum a stat şi Petru I şi a rezistat învingînd pe duşmani şi pe boierii înapoiaţi.

In acest cadru sînt prinşi doi tineri fericiţi şi plini de speranţe: Evghenie şi Paraşa.

Lepeşinskaia a creat o Paraşă modestă, nevinovată şi plină de o mare bucurie de viaţă. Ca nişte flori de cîmp, bătute de vînt, se mişcă în dans fetele, în frunte cu Paraşa, ascultîndu-i povestea de dragoste.

Modestie, adoraţie faţă de bărbatul iubit, speranţa într-o fericire tot atît de modestă ca şi ea — iată ce ne-a transmis Lepeşinskaia — Paraşa în duetul cu Evghenie, interpretat de către Jurii Gofman.

Rolul lui Evghenie este conducător în acest balet. Aceasta este o excepţie, căci în general, pînă atunci, într-un balet figura proeminentă o avea întotdeauna balerina.

Dansatorul a dovedit a fi un excelent partener deţinător al unei frumoase tehnici. In scena nebuniei, Jurii Gofman redă cu o deosebită expresivitate deznădejdea şi disperarea unui om pierdut, care totuşi luptă pînă în ultima clipă.

Prin dragoste, care este cel mai curat şi mai înalt sentiment, s-a înălţat Paraşa şi a devenit încrezătoare în propriile ei puteri. Dar iată că tînărul îi pune în deget inelul de logodnă. Din acest moment dansul Lepeşinskăi devine ca un strigăt de bucurie. Asta am simţit, privind-o pe Olga Vasilievna şi împreună cu ea am trăit aceste clipe minunate.

In acest balet, momentul cel mai greu pentru balerină este finalul actului doi, după plecarea lui Evghenie. Salcia se leagănă în vînt, se întunecă şi este începutul unei mari furtuni. Cu toate că în jurul Paraşei este o groaznică toamnă, în sufletul ei e primăvară. Ea iubeşte şi este iubită şi nici un fel de furtună nu-i va putea întuneca fericirea. Tînăra fată dansează privind inelul primit în dar şi gîndurile ei sînt departe. Dar deodată un tunet o trezeşte la realitate. Şi abia atunci îşi dă seama de ceea ce se petrece în jurul ei. Evghenie! cum va trece el podurile de peste Neva? Cum va ajunge el acasă? Tot felul de întrebări îi treceau prin minte în acest moment îngrozitor. Paraşa fuge şi-l cheamă, dar Evghenie nu aude acest disperat strigăt. Astfel, ultima parte a dansului ei se transformă într-o mare agitaţie dominată de o groaznică presimţire. Aceasta este gama de sentimente prin care a trecut marea dansatoare în scena finală a actului al doilea.

Olga Lepeşinskaia în „Călăreţul de aramă“

★

In termeni coregrafici, acesta se numeşte dans de acţiune, adică dansul care prin el însuşi duce mai departe linia dramatică a piesei, baletul întrebuinţînd de multe ori în acest scop şi pantomime.

Dansul de acţiune nu poate exista fără mişcarea expresivă a dansatoarei sau dansatorului. Acesta este fondul preţios al Olgăi Lepeşinskaia. Mişcarea ei plină de expresivitate vorbeşte. Fiindcă Lepeşinskaia nu este numai o virtuoasă balerină ci şi o mare artistă capabilă să emoţioneze publicul prin minunatul său dans realist.

Un exemplu al acestui realism este dansul cu ceaşca din baletul „Macul Roşu“, cînd spectatorul înţelege tot ceea ce vrea să exprime dansatoarea. Prin trepidantele sale „pas de bourrée“ şi prin pozele sale sculpturale de „arabesque“ sau de „atitude“, înţelegem marea emoţie ce o stăpîneşte în acel moment cînd moartea îl pîndeşte pe căpitanul vasului sovietic. Moartea eroinei Tai-Ho este de asemenea un exemplu grăitor de chipul cum sentimentele sînt exprimate prin dans.

Eroina este rănită şi purtată pe braţe de către tînărul revoluţionar. E suficient ca Lepeşinskaia să întindă doar o mînă şi noi simţim în ea durerea şi în acelaşi timp marea ei speranţă într-un viitor fericit. Desigur că în asemenea momente nimeni nu mai poate sălta şi fugi; aceasta ar fi o mare greşeală de regie. Iată marele merit al maestrului de balet Leonid Lavrovsky creatorul „Macului Roşu“ pe scena Teatrului Mare al U.R.S.S., iar Olga Lepeşinskaia este fidela şi talentata interpretă a acestei minunate coregrafii.

Să luăm două momente complet diferite din baletul „Călăreţul de Aramă“ şi să le punem faţă în faţă. Primul este întîlnirea dintre Paraşa şi Evghenie din actul I, iar cel de al doilea apariţia Paraşei ca viziune, în mintea tulbure a lui Evghenie din ultimul act.

In primul moment Lepeşinskaia ne apare vioaie şi în acelaşi timp plină de naivitate copilărească. Aici dansul ei se identifică cu trăirea interioară a personajului. Dansatoarea fuge pe poante în „pas de bourrée“ zglobii şi de-abia atingînd podeaua se aruncă în „jeté-uri“ pline de elan tineresc.

Mişcările exprimă sentimentele eroinei şi atunci înţelegem de ce Paraşa este atît de emoţionată cînd află cine a fost Petru I, acest măreţ călăreţ de aramă, de pe malurile Nevei.

Al doilea moment, pe care vrem să-l comparăm, este complet opus acestuia. In ultimul act, după nefericita întîmplare, Evghenie se plimbă singur pe străzile Petersburgului. Cu ajutorul coregrafiei publicul poate pătrunde în gîndurile acestui tînăr înnebunit de durere. Lepeşinskaia apare ca o viziune a Paraşei, o transparentă şi diafană arătare care pluteşte în jurul celui pe care l-a iubit atît.

La baza dansului ei stau aceleaşi elemente: balerina execută aceeaşi paşi de dans, aceleaşi „arabesque“, aceiaşi „pas de bourrée“ şi aceleaşi „jeté-uri en tournant“, însă interpretarea lor este de astă dată complet alta. Şi motivul e uşor de bănuit, deoarece acum Paraşa trăieşte doar în imaginea lui Evghenie. Nici măcar din privire nu se întîlnesc aceste două personaje, şi cu atît mai puţin în dans.

Lepeşinskaia parcă e purtată de un suflu uşor de vînt primăvăratic şi ai senzaţia că în aceste momente nici nu mai vede nimic, căci e doar o viziune! Fiecare

poză de dans nu rămîne fixă, să se întipărească în mintea spectatorului, ci trece în altă poză. Iar această trecere se face atît de legat încît impresia generală este de plutire. Aici trebuie amintit maestrul de balet Rostislav Zaharov, care a reuşit să creeze această scenă de un puternic realism.

Olga Vasilievna Lepeşinskaia a creat o adevărată Paraşă, care se poate numi puşkiniană prin conţinutul ei. Acest rol este dificil, prin însăşi simplitatea lui, chiar şi pentru dansatoarele sovietice.

Fiecare artist îşi are rolul său preferat şi aşa cum Dudinskaia e minunată în „Don Quichotte", Ulanova şi Sergheev în „Giselle", Şelest în „Laurencia", astfel Olga Lepeşinskaia are o strălucită creaţie în „Călăreţul de aramă".

Prin arta sa şi prin modestia care-i este caracteristică a ajuns să fie adorată atît de artiştii cît şi de personalul tehnic al teatrului nostru şi de întreg publicul bucureştean. Căci *Lepeşinskaia* este însăşi personificarea înaltei distincţii ce i s-a acordat, aceea de *artistă a poporului.*

Inalta măiestrie a Olgăi Lepeşinskaia şi a partenerilor săi ne va rămîne neştearsă în minte şi va fi totdeauna un mare stimulent în munca pentru creşterea baletului nostru romînesc.

O valoroasă contribuţie la reuşita acestor spectacole extraordinare au avut-o soliştii şi întregul corp de balet al teatrului, care s-au străduit să-i secondeze cu cinste pe minunaţii soli ai baletului sovietic.

Artiştii baletului romînesc au urmărit atît pe scenă cît şi la repetiţii pe aceşti soli ai artei sovietice şi au văzut marea lor dragoste faţă de arta pe care o slujesc. Repetiţiile au fost întotdeauna foarte conştiincioase şi la un înalt nivel artistic. Niciodată n-am văzut aşa zisul „marcat", de care unii artişti abuzează chiar. Multe am avut de învăţat în aceste săptămîni cît a durat turneul lor în R.P.R. şi niciodată nu vom uita această frumoasă vizită pe care am primit-o. Numai prin astfel de schimburi de experienţă putem creşte în munca noastră. Noi, artiştii baletului romînesc, salutăm cu multă bucurie acest început al schimbului de experienţă, cînd pentru prima dată artiştii noştri de balet au avut un turneu oficial în oraşele Leningrad, Kiev şi Taşchent. Colectivul Teatrului de Operă şi Balet al R.P.R. a aflat foarte multe lucruri frumoase de la colegii lor Irinel Liciu şi Gabriel Popescu care de curînd s-au întors din Uniunea Sovietică.

Minunată este arta coregrafică, mai ales cînd ea e pusă în slujba omului, a progresului continuu şi a păcii! Si baletul romînesc merge cu paşi hotărîţi pe acest drum luminos.

GELU BARBU

OASPEŢI SOVIETICI PE ESTRADA ATENEULUI R.P.R.

In Uniunea Sovietică se bucură de o largă popularitate genul spectacolului mixt în care, alături de mari muzicieni, îşi desfăşoară arta în faţa publicului dansatori, actori, jongleri ş. a. Publicul romînesc îşi aduce aminte de primele spectacole date de artiştii sovietici la noi, în care, alături de violonistul David Oistrah, de actorul Emanoil Kaminka, au apărut dansatori, mimi şi acrobaţi. Aceste spectacole care se adresează celor mai largi mase sînt deosebit de atrăgătoare tocmai prin varietatea lor, prin posibilităţile de a răspunde unor cerinţe şi gusturi foarte diferite. Ele nu au un rol exclusiv distractiv ci şi unul educativ-artistic, iniţiindu-l pe spectator în variate aspecte ale activităţii artistice.

In luna iunie ne-a vizitat o brigadă artistică sovietică activînd în cadrul clubului muncitorilor din Moscova. Din ea făceau parte artişti de la Teatrul mare Academic de Stat al U.R.S.S., de la Filarmonica de Stat, de la Teatrul de Stat de Estradă ş.a. Alături de figuri de artişti de reputaţie internaţională ca venerabilul bas Maxim Dormidontovici Mihailov, laureat al premiului Stalin, artist al poporului din U.R.S.S., au apărut tineri artişti ca de pildă, Margareta şi Alexandr Artamonov ale căror nume nu ne erau cunoscute pînă acum. De altfel aceasta este o caracteristică a brigăzilor de acest gen în care, alături de maeştri cu o bogată experienţă, se manifestă adesea tineri artişti la începutul carierei lor.

Numele basului Maxim Dormidontovici Mihailov este de mult cunoscut în ţara noastră — atît din unele filme-spectacol cît şi din emisiunile de radio — ca cel al unui mare artist, profund legat de arta ţării sale, de poporul său. Apariţia sa impunătoare pe estrada Ateneului a fost salutată cu aplauze călduroase. M. D. Mihailov a dat glas cu mult dramatism şi înaltă artă ariei lui Ivan Susanin din opera cu acelaşi nume a lui Glinka, evocînd legendara imagine a ţăranului rus patriot şi erou. Ceea ce a impresionat îndeosebi în arta lui M. D. Mihailov a fost sobrietatea, economia de mijloace folosite şi, totuşi, realizarea unor imagini plastice de un autentic caracter rus. Efortul, revolta, forţa din „Ei, uhnem" au fost redate cu artă de M. D. Mihailov. Verva, naturaleţea, sugestivitatea, ca şi resursele de cîntăreţ-actor ale lui Mihailov au fost dezvoltate din plin în umoristicul cîntec-scenă de Dargomîjski, interpretat alături de Tatiana Talahadze. La cererea publicului, M. D. Mihailov a interpretat apoi cu acea adîncă înţelegere a caracterului popular care-i este proprie, cunoscutul cîntec „In lungul Piter-ului".

Cunoscutul preludiu în do diez minor de Serghei Rahmaninov, a fost interpretat de pianista Maria Segradova, solistă a Teatrului de Stat de Estradă din Moscova. Atît în preludiul de Rahmaninov, în parafrază din „Rigoletto" de Verdi-Liszt şi în popularul „Dans al săbiilor" de Haciaturian, cît şi în partea de acompaniament pe care a susţinut-o de-a lungul concertului, Maria Segradova a dezvăluit calităţile ei remarcabile artistice, posibilităţile ei tehnice puse în slujba creării unei imagini cît mai fidele a creaţiei interpretate.

Baritonul Iacovlev a cîntat între altele două arii din opere (aria lui Igor din „Kneazul Igor" de Borodin, aria lui Figaro din „Nunta lui Figaro" de Mozart). Un deosebit succes a repurtat Lev Iacovlev, interpretînd „Jocul" plin de umor de Soloviov-Sedoi ca şi cîntecul popular ucrainean „Mă uit la cer" (dat în supliment).

Soprana Tatiana Talahadze, solistă a Teatrului Mare Academic de Stat al U.R.S.S., a interpretat şi ea arii de operă (Glinka, Gulak-Artemovski şi Puccini), cu voce clară şi colorată, vădind sensibilitate şi naturaleţe. La cererea publicului, cîntăreaţa a interpretat un vechi cîntec rus de Verstovski şi un cîntec popular spaniol.

Dansatorii Valentina Galeţkaia, artistă emerită a R.S.F.S.R. şi Constantin Rihter, soliţi ai Teatrului Mare Academic de Stat al U.R.S.S. au interpretat cu nerv, în costume pitoreşti, poloneza şi mazurca din opera „Ivan Susanin" de Glinka, ca şi o suită spaniolă cu originale duete de castaniete, pline de farmec şi umor.

Trio-ul alcătuit din Valentina Lass (pian), Raisa Tizina (vioară), Inna Begam (violoncel), artiste ale Teatrului de Stat de Estradă din Moscova, a interpretat aranjamente după romanţa „Indoială" de Glinka, după un dans maghiar de Johannes Brahms şi după „Dansul Lebedelor" din baletul „Lacul Lebedelor" de Ceaikovski. Formaţie omogenă, trio-ul a vădit înţelegere pentru lucrările interpretate. Publicul a răsplătit cu călduroase aplauze executarea unei variante a „Ciocîrliei" de către violonista Raisa Tizina.

De un deosebit succes s-au bucurat jonglerii Margareta şi Alexandr Artamonov de la Teatrul de Estradă din Moscova, care au dovedit nu numai o excepţională abilitate dar şi fantezie şi gust. Numerele lor purtau acea pecete a măiestriei desăvîrşite care dă putinţa de a estompa meşteşugul în folosul artei.

Conducătorul brigăzii a fost Emanoil Kaminka pe care, cu ani în urmă, l-am văzut în fruntea unuia

dintre primele grupuri de artiști sovietici ce ne-au vizitat. Mai stăruie în amintirea noastră emoționantul poem despre eroismul unui copil în timpul războiului recitat atunci de Kaminka. De data aceasta Kaminka a interpretat un poem pentru pace de Evghenie Dolmatovschi ca și o poezie umoristică despre un francez care-și împărtășea în limba rusă impresiile despre U.R.S.S. Dicțiune desăvîrșită, umor subtil, trăire intensă, rafinate resurse de nuanțare psihologică, stăpînire perfectă a artei intonației — iată calități de seamă ale lui Emanoil Kaminka, care asigură plasticitatea declamațiilor sale.

La reușita spectacolului a colaborat mult prezentatorul Boris Brunov, artist al biroului de Turnee din U.R.S.S.

Lungi aplauze au răsplătit pe oaspeții sovietici după concertul lor. Artistul poporului din R.P.R., Petre Ștefănescu-Goangă le-a exprimat mulțumiri tuturor celor prezenți. Concertul oaspeților sovietici a fost o manifestare a marii prietenii romîno-sovietice.

C. TEODORIU

O MUZICĂ MILENARĂ—CONCERTELE ORCHESTREI DE MUZICĂ NAȚIONALĂ CHINEZĂ

În străvechea culegere de texte *Li ci*, adică *Memorialul riturilor*, în capitolul destinat muzicii, intitulat *Yüe ci (Memorialul muzicii)*, sînt scrise, între altele, următoarele:

„Dacă se produce un sunet muzical, el a luat naștere în sufletul omului. Dacă inima omenească este mișcată, aceasta se datorește acțiunii obiectelor. Sub impresiunea obiectelor inima se zguduie și emoția ei se manifestă prin sunete". Un comentator de mai tîrziu ne învață că sub cuvîntul „obiecte" trebuie să înțelegem aici „circumstanțele exterioare" omului. Iată, așadar, ideea oglindirii vieții în artă prezentă la gînditorii chinezi, înainte cu două milenii! [1]

Deducerea gamei dintr-un șir de cvinte ascendente și cvarte descendente, împărțirea gamei în douăsprezece semitonuri *(Jü)*, legile acusticei care codifică raporturile dintre intervale... sînt cunoștințe tot atît de vechi, dobîndite de învățații chinezi. Cît privește preocuparea culegerii cîntecelor populare, ea numără aproximativ două mii cinci sute de ani [2].

La toate acestea ne-am gîndit în timp ce ascultam minunatul concert dat de *Orchestra de muzică națională chineză*, care nu de mult ne-a vizitat țara.

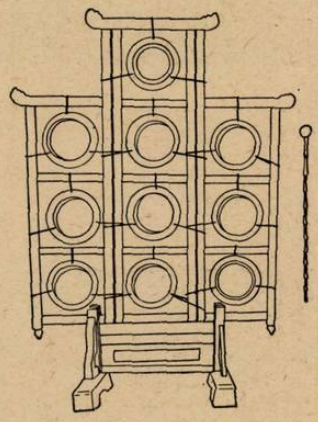
Orchestra, dirijată de Cin Pen-cian [3], un distins muzician, dirijor al Orchestrei naționale a Ansamblului central de cîntece și dansuri, se află sub conducerea lui Li Iuan-cin, director adjunct al Institutului național de muzică națională de pe lîngă Conservatorul central și șef al Comitetului de cercetări în domeniul muzicii naționale, de pe lîngă Uniunea muzicienilor chinezi. De îndrumarea artistică a orchestrei răspunde compozitorul Van Sin, conducător al Ansamblului de cîntece și dansuri din orașul Tientzin. Ansamblul cuprinde în total 27 din cei mai de seamă interpreți ai muzicii naționale chineze. Trebuie remarcat faptul că fiecare ins stăpînește două-trei instrumente, pe care le schimbă după necesitățile partiturii, ceea ce sporește considerabil paleta de culori timbrale ale orchestrei.

Poporul chinez se poate mîndri cu o avuție fără seamăn de instrumente muzicale, pe care și le-a făurit ori le-a împrumutat de la vecini, în decursul multi-milenarei sale culturi. Orchestra folosește un bogat mănunchi de instrumente, care-i îngăduie multiple combinații sonore. Absolut toate sînt instrumente muzicale naționale specifice. Alături de instrumente străvechi, restaurate și perfecționate, se folosesc instrumente noi, construite după modelul celor vechi, cu multă pricepere și artă, de meșterii constructori chinezi. S-au confecționat, în acest chip, pentru nevoile polifonice ale ansamblului, instrumente menite acompaniamentului, ba chiar familii întregi de instrumente de același tip. Conducătorii orchestrei sînt preocupați de o permanentă îmbunătățire a instrumentelor pe care le utilizează. Bunăoară, unele instrumente de coarde, care pricinuiau executanților multe necazuri din pricină că nu țineau acordajul, au fost înzestrate în vremea din urmă cu ingenioase mecanisme metalice. Aproape invizibile, deci fără să afecteze cu nimic forma tradițională a instrumentelor, aceste mecanisme asigură o perfectă stabilitate a cuielor, menținînd coardele în tensiunea dorită.

Socotim instructivă o scurtă descriere a instrumentelor muzicale folosite de orchestră. Le urmărim după clasificarea tradițională: *idiofone* [4], *membranofone, aerofone și cordofone.*

1. *Idiofone și membranofone:*

Orchestra folosește un număr însemnat de gonguri *(yo)* de dimensiuni și forme diferite. Cel mai interesant dintre ele este *yun lo*, un complex de zece gonguri, felurit acordate, agățate cu șnururi de mătase de un cadru anume confecționat. Diametrul gonguri-lor poate fi același sau diferit. In cazul cînd diametrul



Jocul de gonguri: YUN LO

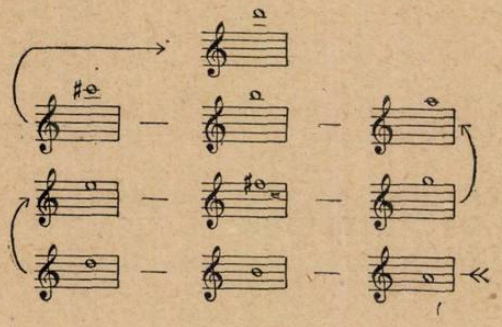
1) După cercetătorii chinezi, capitolul despre muzică a fost introdus în memorialul riturilor în secolul al III-lea î.e.n. Se crede însă că redactarea lui este mult mai veche.

2) *Cartea cîntecelor (Șî Dgin).* Culegere de texte redactată de Confucius (551—479). Dintre cîntecele populare pe care le conține, deosebit de valoroase sînt cele de muncă, care reflectă suferințele poporului chinez și istorisesc despre mișcări și răscoale populare împotriva împilării.

3) Pe Cin Pen-cian l-am cunoscut acum doi ani cînd a condus pe tinerii instrumentiști chinezi, care au participat la concursul internațional din cadrul Festivalului de la București. Lui îi datorăm o bună parte din informațiile cuprinse în acest articol: de asemenea lui Li Iuan-cin conducătorul ansamblului.

4) Instrumentele care produc sunete prin însăși natura lor, adică al căror material este suficient de elastic pentru a fi pus în vibrație prin diferite procedee; în cazul nostru, în special prin lovire.

este identic, ele sînt de grosimi diferite. Acordajul este felurit, dar se pare că următorul ar fi oarecum tipic:



Orchestra mai foloseşte cinele mici şi mari *(siao tşîa* şi *ta tşîa)*, două bucăţele de lemn lovite una de alta *(pan dzî)*, aşa-numitul „peşte de lemn" *(mu yü)* şi tobe *(ku)* de diferite mărimi *(siao ku* şi *ta ku)*.

2. *Aerofone.*

a) *Cu despicătură (fluiere):*

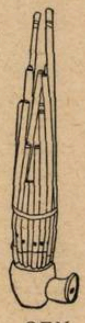
Cel mai acut dintre instrumentele de suflat este fluierul traversier *(ti)*. Făcut din lemn de bambus, el are de obicei şase deschizături pentru degete şi o gură de suflat laterală, ca flautul nostru. La capăt ţeava este perforată de cîteva găuri de acordaj, de obicei de două. Între gură şi deschizăturile pentru degete se află o gaură de rezonanţă acoperită de o membrană foarte fină. Fluierul traversier este folosit atît în muzica clasică cît şi în cea populară. Ba, pînă nu demult, îl învăţau pînă şi fetele care voiau să placă. Sunetul lui este puternic şi strălucitor. El are un vibrato particular, puţin nazal, care provine de la membrana găurii de rezonanţă. In execuţie abundă trilurile, iar ambitusul este folosit adesea în întregime, prin întorsături melodice pentatonice şi salturi caracteristice dintr-un registru în altul.

Fluierul drept *(siao)*, de bambus sau lemn, are de obicei şase găuri: cinci pe faţa tubului şi a şasea în spate, deasupra celorlalte. Pentru nevoile orchestrei, numărul lor a fost sporit la nouă: opt pe faţă şi a noua în spatele ţevii. Cele cinci de deasupra sînt acoperite cu toate degetele mîinii drepte, iar celelalte patru cu degetele mîinii stîngi, fără degetul gros. Pentru a uşura mişcarea degetelor, prima şi a cincea gaură, destinate degetelor mici, sînt tăiate în afara şirului celorlalte: prima spre stînga şi a cincea spre dreapta tubului. In partea de jos a fluierului sînt tăiate trei găuri de acordaj. Capătul de sus al ţevii este închis cu un dop. In partea dinspre şirul de deschizături pentru degete este tăiată în perete o deschizătură pentru suflat. Aerul suflat de executant e despicat de marginea exterioară a ţevii, lăsată foarte subţire. Sunetul său este moale şi catifelat, amintind mult flautul nostru în registrul grav.

Fluierul traversier TI acompaniat de două ŞEN-uri de mărimi diferite

b) *Cu ancie:*

Orga de gură *(şen)* este unul din cele mai vechi instrumente muzicale chineze şti. Aerul suflat de executant printr-un canal într-un recipient făcut din lemn lăcuit sau din alt material, este angrenat într-un mănunchi de ţevi de bambus *(kuan)*, de obicei 17 de diferite mărimi, prevăzute în interiorul părţii de jos cu ancii duble *(huan)* şi deschise la capătul de sus. Fiecare ţeavă are în partea de jos o gaură pe care executantul o acoperă cu degetul cînd doreşte ca ancia respectivă să fie pusă în vibraţie; tuburile cu deschizăturile pentru degete descoperite rămîn mute. Acoperind deodată două sau mai multe găuri pentru degete se obţin intervale armonice şi acorduri. Din partiturile orchestrei se vede că instrumentul, cînd acompaniază, cîntă de obicei două sunete deodată, rar acorduri de trei sunete şi foarte rar mai mult de trei sunete deodată. Suflatul în acest instrument cere un efort destul de mare. In execuţie se observă din această cauză, o uşoară oscilare a tăriei,



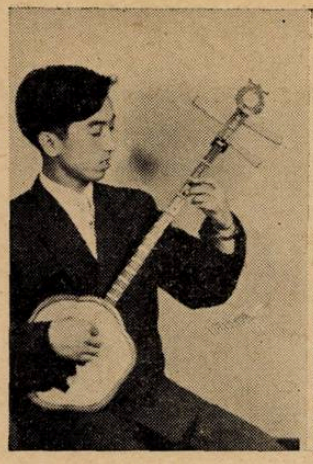
ŞEN

Cinele mici: SIAO TŞIA

Orga de gură ŞEN

Oboiul trompetă SO-NA

Fluierul traversier TI



Instrumentul CIN CIN

Instrumentul SAN ŞIEN

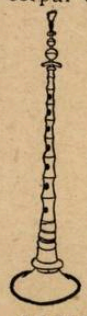
Vioara PAN HU

Vioara ER HU

care parcă urmăreşte suflul executantului. Sunetul este moale şi puţin nazal [5].

So na este rubedenia chinezească a surlei noastre despre care pomenesc scrierile vechi. Are corpul conic, din lemn, prevăzut cu şapte deschizături pentru degete în partea din faţă şi una, a opta, tăiată în partea din spate a ţevii, între a şasea şi a şaptea. Pavilionul, deschis ca al trompetei, este făcut din alamă. O rotiţă de os arată pînă unde trebuie introdusă în gură ancia dublă a instrumentului. *So na* este folosită îndeosebi la nunţi şi înmormîntări. Ca la orice zurna, sunetul este tare, pătrunzător şi puţin nazal, iar nuanţele lipsesc. *Hai di* este un *so na* mic.

Alt instrument cu ancie dublă este *kuan*. El are corpul cilindric, scurt, prevăzut cu opt găuri pentru degete, orînduite ca la *so na*. Sunetul este mai puţin sfredelitor decît al celei dinainte.



SO-NA

Instrumentul bas din grupul aerofoanelor este *hăo kuan*, scris în partituri în cheia de fa, şi el cu ancie dublă.

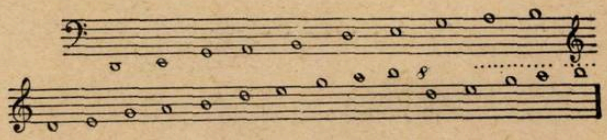
3. *Cordofone.*

a) *Cu coarde lovite:*

Yan cin este aidoma ţambalului mic al lăutarilor noştri. Strunele de oţel sînt grupate de obicei în 20 coruri [6], împărţite de două căluşe lipite pe faţa cutiei de rezonanţă, în zece perechi. Pentru nevoile ansamblului numărul lor a fost sporit la 26 (13 perechi). Sînt lovite cu două baghete de lemn, subţiri. Sunetul este identic cu al ţambalului nostru, cînd coardele sînt lovite cu cozile ciocanelor („col legno"). Lipsa unei surdine face ca sunetele să se amestece între ele. Se crede că acest instrument îşi trage originea din vest-asiaticul *santîr*. Denumirea lui, „cin străin", pare să ateste aceasta.

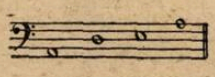
b) *Cu coarde ciupite:*

Cel mai vechi dintre instrumentele chineze şti de coarde se crede că este un fel de ţiteră, numită *cin*. La început instrumentul a avut cinci coarde, mai apoi şapte, toate de aceeaşi lungime, întinse pe o tablă de armonie, lunguiaţă. Prin grosimea lor diferită, coardele sînt acordate într-o scară pentatonică. Sînt ciupite cu mîna stîngă şi scurtate cu dreapta. Pe fiecare coardă se pot obţine cel puţin patrusprezece sunete diferite, ceea ce sporeşte mult posibilităţile instrumentului. Sunetele sînt însă foarte slabe. O varietate de cin este *ssă*, instrument cu 25 coarde de mătase, folosit şi de orchestră. Coardele, de aceeaşi lungime, sînt întinse pe o cutie de rezonanţă dreptunghiulară oarecum bombată. Un şir de căluşe, cîte unul de fiecare coardă, înşiruite în diagonală, le scurtează şi le acordează în cinci serii pentatonice:



Coardele sînt ciupite cu mîna. Sonoritatea slabă a determinat execuţia în octave, foarte obişnuită în tehnica instrumentului.

Cel mai important instrument din grupul cordofonelor cu coardele ciupite este lăuta *pi pa*, înrudită cu cobza noastră, de care diferă îndeosebi prin cutia de rezonanţă mult mai puţin adîncă. Cele patru coarde trec peste patru praguri ale gîtului, apoi peste treisprezece diviziuni de lemn, lipite pe faţa instrumentului. Numărul diviziunilor a fost sporit spre a îngădui instrumentistului să obţină game cromatice. In interiorul corpului se află uneori o coardă de rezonanţă de oţel. Acordajul este:

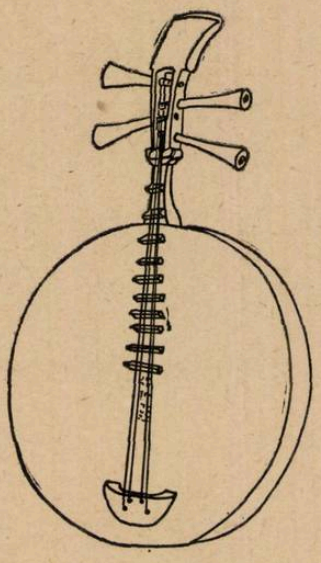


Ţambalul YAN CIN

5) Acest instrument a sugerat constructorului de instrumente Kirsnik din Petersburg să introducă la orgă, pentru prima oară, un joc de ancii libere (1780).

6) Cuplu de mai multe coarde acordate la fel şi lovite deodată în decursul execuţiei.

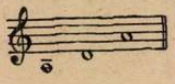
iar ambitusul de la *La* la *la*[2] [7]). In partituri se scrie uneori pe un singur portativ, în cheia sol, cu o oc-



YUAN

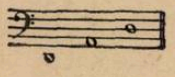
tavă mai sus. Coardele sînt ciupite cu un plectru sau cu unghiile. In execuţie abundă portamentele, adesea fără ca ciupirea coardelor să înceteze. Degetele calcă cînd între diviziuni, cînd pe muchia lor. De aici o diferenţă de sonoritate: moale sau mai seacă. Pe alocurea se aud sunete armonice (flajeolete). Din cînd în cînd răsună intervale armonice, îndeosebi de octavă, obţinute prin ciupirea concomitentă a coardei şi coardelor vecine, libere.

Cin cin, instrument originar din Canton, are cutia de rezonanţă oarecum ovală, plată, cu faţa de lemn. Cele trei coarde, acordate:

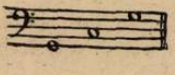


trec deasupra unui număr de douăsprezece prăguşe de lemn, fixate pe gît.

San şien, originar din nordul Chinei, are gîtul foarte lung, iar cutia de rezonanţă ovală, cu faţa şi fundul din piele de şarpe. Pentru ciupit se foloseşte ca plectru un fel de unghie de os, legată de dosul degetului mare şi arătător. Cele trei coarde, de mătase, sînt acordate, după nevoie:



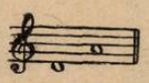
sau



ori altminteri.

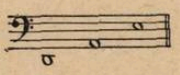
In partituri, instrumentul e scris în cheia de alto, cu o octavă mai sus de cum sună. Cînd gîtul e divizat în case, orînduirea lor este calculată spre a obţine pe fiecare coardă serii pentatonice. Sunetul acestui instrument aminteşte mult banjoul. In execuţie sînt caracteristice numeroase glisande, prin care se atacă sunetele de sus în jos sau de jos în sus. Ca şi la *pi pa* ciupirea nu conteneşte în decursul executării portamentelor.

Alt instrument cu coarde ciupite important este *yuan,* caracteristic prin cutia lui de rezonanţă rotundă şi prin gîtul său scurt. Pe gît şi pe faţă sînt lipite mai multe prăguşe de lemn. Instrumentul are două sau patru coarde. In cazul din urmă, ele sînt acordate două cîte două, la unison. Acordajul este în cvintă:



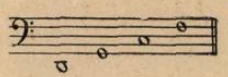
In interiorul cutiei de rezonanţă, confecţionată din lemn, se găseşte o pană de metal care vibrează. Ea a fost înlăturată din instrumentele construite pentru orchestră.

Ţiun yuan, adică yuan mijlociu, a fost construit pentru ansamblu. El are trei coarde, acordate:



Se intenţionează să i se mai adauge o coardă. In partitură e notat în cheia de alto, cu o octavă mai sus de cum sună.

Ta yuan, de asemenea construit pentru ansamblu, este basul familiei. El are patru coarde, acordate:



c) *Cu coarde frecate:*

Numele general al viorilor chineze este *hu cin.* Ele au o cutie de rezonanţă cilindrică, în muchii (de obicei hexagonală) sau în formă de ceaşcă, cu fundul deschis. Gîtul străpunge cutia de rezonanţă spre partea ei superioară, care la cele mai multe e acoperită cu o membrană din piele de şarpe. Ele au două sau patru coarde de mătase. Cele din urmă *(sî hu)* au coardele acordate, două cîte două, la unison. Arcuşul *(kun)* nu se poate detaşa de coarde, deoarece părul

Aspect din timpul concertului

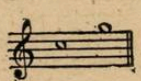
7) De la *la* din octava mare pînă la *la* din octava doua, cu totul trei octave.

Cin Pen-cian, *dirijorul orchestrei este un neîntrecut executant din lăuta PI PA*

lui este trecut printre ele. Această particularitate face ca arcuşul să frece una din coarde (cea din stînga) cu faţa şi pe cealaltă (cea din dreapta) cu dosul şuviţei de păr. Cînd se cîntă, instrumentul este ţinut vertical cu partea de jos sprijinindu-se de genunchii executantului, întocmai ca „gusla" sîrbească, „lahuta" albaneză, „ţibulca" bulgărească, ori cum se ţinea „gudokul" rusesc.

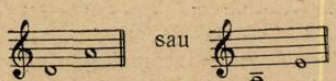
Orchestra cuprinde o bogată familie de viori chineze şti. Cel mai mic membru al ei este *pan hu,* cu cutia de rezonanţă în formă de ceaşcă, cu faţa de lemn [8]).

Cele două coarde sînt acordate:



Sunetul este ascuţit şi aspru. *Pan hu* şi *cin hu* sînt un fel de sopranino ale familiei.

Rolul cel mai însemnat în ansamblu îl îndeplineşte însă *er hu,* folosită ca vioară primă şi secundă. Acordajul lor este:

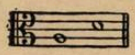


Sunetul, puţin nazal şi oarecum astupat, este delicat, feminin. Se utilizează, ca la vioară, vibratul, trilul şi numeroase portamente. Nuanţele sînt fine. Pe coarde libere şi cînd se cîntă „non vibrato" sunetul este puţin aspru.

Perfecţionările necesare economiei sonore a ansamblului au afectat în special următoarele instrumente descrise mai sus: *siao, yuan* şi *er hu.*

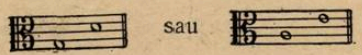
8) Altă varietate de *hu cin,* cu faţa cutiei de rezonanţă de lemn este *er şien.*

Tşui hu este o varietate de *hu cin* folosită în provincia Honan. Acordajul este:

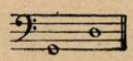


Sunetul este mai grav şi totodată puţin mai aspru decît la *er hu.*

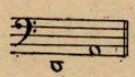
Ţiun hu, alto-ul familiei, construit pentru nevoile orchestrei, este acordat, după necesităţi:



Pentru nevoile ansamblului s-au construit şi două instrumente grave ale familiei: *ta hu,* acordat:



şi *ti hu,* acordat:



In execuţia orchestrei, timbrele, cînd calde şi catifelate, cînd strălucitoare ale fluierelor şi flautelor se împletesc cu sunetele pătrunzătoare ale oboiului-trompetă *so na* ori ale *kuan*-ului şi cu sunetele molcome, dulcege şi puţin nazale ale *şen*-ului, iar sunetele seci ale instrumentelor cu coarde ciupite şi lovite, se îmbină cu glasul cînd blînd şi melancolic, cînd pătimaş, al celor cu arcuş; totul este punctat din loc în loc de instrumentele idiofone şi membranofone (de percuţie).

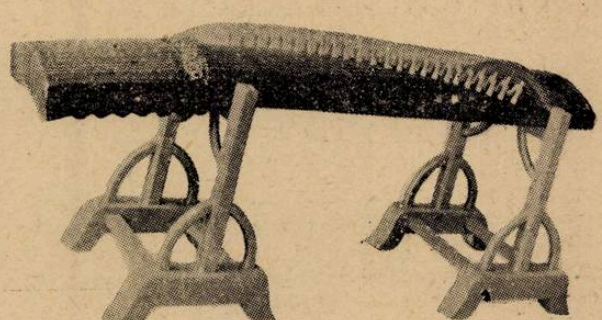
Polifonia vine să îmbogăţească mijloacele expresive ale orchestrei.

In trecut polifonia avea un rol cu totul întîmplător. Din cînd în cînd răsuna cîte un interval armonic ori vreun acord, scos de instrumente cu coarde ciupite ori de *şen,* sau se auzeau mici contrapunctări, ca în dramele clasice, unde melodia era cîteodată dublată pînă în cinci octave, de diferite instrumente. La acestea se cuvine să adăugăm eterofonia rezultată din nepotrivirile, nedorite, între instrumente sau voci, care cîntau toate melodia, precum şi susţinerea ritmică, adesea pe înălţimi fixe, a instrumentelor idiofone şi membranofone.

Fără să altereze cu nimic originalitatea naţională a muzicii, polifonia folosită în zilele noastre, cu măsură, pricepere şi gust de compozitorii care au scris pentru orchestră, dă o nouă amploare şi o proaspătă tinereţe muzicii specifice chineze şti.

★

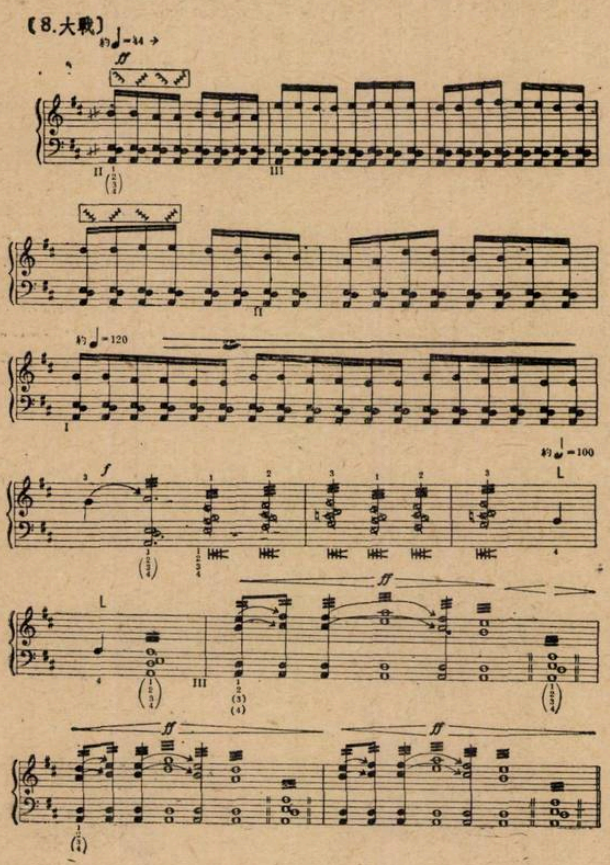
Repertoriul interpretat de *Orchestra de muzică naţională chineză* cuprinde lucrări clasice ale vechilor



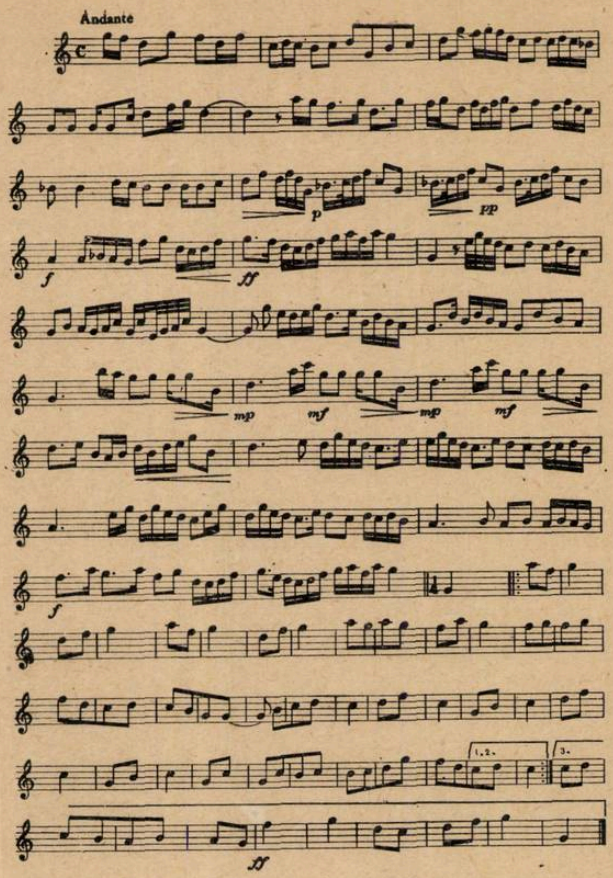
SSA

muzicieni chinezi, comori de gîndire și simțire, dezgropate de muzicologii Chinei de azi din pergamente străvechi, pînă nu demult nesocotite, părăsite și aproape uitate. Piesa clasică *Guan Lin-san,* de pildă, care descrie faptele vitejești ale unui erou popular care a răpus prin anul 400 înaintea erei noastre un tiran, era foarte populară acum 2200—2300 de ani. Cîntată pe atunci din *cin,* această bătrînă compoziție a fost chemată la o nouă viață. Transcrisă dintr-un manuscris muzical din secolul al XV-lea, ea a găsit o minunată realizare în aranjamentul compozitorului Cen Țian-ha. Altă lucrare clasică *„Primăvăratic clar de lună",* la început pentru *pi pa,* a dobîndit o formă nouă, bogată în imagini, în prelucrarea fermecătoare a unui colectiv de muzicieni. Muzica, cu caracter descriptiv, evocă frumusețile peisajelor Chinei. Auzi parcă susurul izvoarelor împletindu-se cu fluierele ciobanilor și parcă vezi aievea, în zare, munții sinilii înălțîndu-se spre cer. Amintim, de asemenea, *preludiul la drama Honan,* interpretat cu mare măiestrie de către solistul *Ma Kuan-lu* din *țșui hu, Primăvăratica lumină a soarelui,* executată într-o uimitoare unitate de un grup de șase executanți din *pi pa,* care au cîntat la unison, de parcă ar fi fost unul singur, în ciuda greutăților ritmice și melodice ale lucrării. *Calea luminoasă* este o compoziție contemporană a lui Liu Tien-hua, cîntată cu mult talent de solistul Cian Juie din *er hu.*

Repertoriul orchestrei cuprinde apoi melodii populare aranjate pentru orchestră. *La mica moară,* o melodie vioaie și șăgalnică, creație populară din partea de miazănoapte a Chinei, unde este deseori cîntată la petreceri sătești, a fost arajată pentru orchestră de compozitorul Yan Ci-min. Un alt aranjament este piesa *Generalul,* muzică populară pentru instrumente de suflat și tobe, prelucrată după o variantă din provincia Tziansu. Tobe și trîmbițe, amestecate parcă cu uralele



Pagină dintr-o metodă de pi pa



Muzică populară din Canton pe care o execută la unison o formație mică

norodului, proslăvesc înapoierea victorioasă în patrie a oștenilor acoperiți de glorie. Dansul național Yao, al minorității naționale cu același nume, din China de sud-vest, a fost cules de Liu Tie-șan și prelucrat de un colectiv de muzicieni. El exprimă bucuria și viața fericită a poporului Yao după eliberare. Tot aici însemnăm piesa *Intîlnire fericită,* cîntec popular mongol, care dă glas bucuriei a doi îndrăgostiți, ce se revăd după o îndelungată despărțire. Această duioasă compoziție lirică a fost cîntată dintr-un flaut de bambus cu șase găuri pentru degete *(ti)* de Van Te-ciui. Melodia a fost aranjată de Fîn Tzî-țuîn, un vestit flautist.

Nu lipsesc din repertoriul orchestrei nici cîntece populare în forma lor originală, ca de pildă, muzica populară din Canton, executată la unison de o mică formație specifică regiunii *(yan cin, er hu, yüe hu* [9]), *cin cin* și *siao)* și admirabila piesă *Toate păsările se închină Fenixului,* care redă, prin glasul zurnalei *so na,* bucuria păsărilor la apariția păsării Fenix. Solistul Lo Fen-tun a dovedit cît de mult a fost perfecționată tehnica instrumentului de către țăranii din provincia San-Dun, în dorința de a tălmăci prin sunete glasul feluritelor zburătoare de pe meleagurile patriei.

Am admirat, în egală măsură, acordajul perfect și intonația remarcabilă a tuturor instrumentelor orchestrei, ca și acuratețea intrărilor, eleganța frazării și finețea nuanțelor, totul în slujba unei interpretări măiestre.

Conducătorii orchestrei, soliștii, ca și întreg colectivul — toți tineri — merită toate laudele pentru înaltul nivel la care ne-au înfățișat minunata artă a marelui popor chinez.

TIBERIU ALEXANDRU

9) Vioară chinezească specifică regiunii.

CONCERTUL TINERILOR ARTIȘTI CEHI

Vizita tinerilor soliști cehi Milena Sperlova (harpă) și Iaroslav Josifko (flaut) în țara noastră s-a înscris printre manifestările culturale care au sărbătorit cea de a 10-a aniversare a eliberării poporului cehoslovac de sub cotropirea fascistă.

Cei doi oaspeți, amîndoi tineri (proaspeți absolvenți ai Academiei de Muzică din Praga), sînt la începutul carierei lor și au încă de luptat cu destule dificultăți — atît tehnice cît și de concepție interpretativă.

Iaroslav Josifko este un instrumentist înzestrat cu multă sensibilitate și cu un simț muzical de bună calitate, cu grijă pentru frumusețea și noblețea sunetului — pe care îl are pur, limpede, catifelat, nu totdeauna însă îndeajuns de intens.

Realizarea cea mai izbutită a lui I. Josifko a fost, în seara aceea, *„Cantabile și Presto"*, admirabila piesă pentru flaut și pian de George Enescu, pe care el a cîntat-o într-un stil adecvat, redîndu-i poezia adîncă și învăluitoare, frazînd cu multă înțelegere și lirism cantilena suavă, pentru a trece apoi cu vivacitate și spirit la presto-ul capricios, plin de vervă dar și de gingășie. De asemenea, în *Sonata pentru flaut și harpă de Saposnikov*, flautistul a știut — ca și partenera sa de altminteri — să creeze atmosfera pastorală, plină de prospețime și de simplitate, în acord cu gama de sentimente nuanțată, dar discretă a acestei piese.

Calitățile de sunet, sensibilitate și înțelegere pentru fraza muzicală n-au lipsit nici din piesa cu care I. Josifko si-a început recitalul: *Sonata în si minor pentru flaut și pian de J. S. Bach*. Aci însă ele n-au mai fost suficiente pentru a da piesei suflul mare ce i se cuvine, pentru a-i susține viguroasa arhitectură. Alături de momente bune (mai cu seamă în „Largo", intonat cu o frumoasă liniște și noblețe), au fost unele în care se cerea o mai mare putere de expresie, un registru mai variat nu numai de sonorități dar și de sentimente. Confruntarea cu titanul Bach este primejdioasă pentru un artist atît de tînăr și de bună seamă că maturitatea îi va aduce sporul necesar de adîncime și vigoare. *Sonata în la minor de Ph. Em. Bach* punea în fața solistului probleme de altă natură, mai puțin covîrșitoare sub raportul concepției muzicale, dar foarte spinoase din punct de vedere tehnic; nesusținut de nici un acompaniament, deci fără un fundal armonic, flautul este aci cu totul descoperit și cea mai mică imperfecțiune nu numai că devine foarte perceptibilă, dar riscă să compromită linia întregului. Astfel, unele deficiențe pe care Josifko le are în respirație și în siguranța atacurilor au creat adesea impresia de confuzie ritmică, de adîncire și încălecare a frazelor. Dovadă că sursa acestor lipsuri e pur tehnică a fost faptul că, și în această lucrare, partea lentă a fost cea mai izbutită, atingînd clipe de mare poezie și sensibilitate.

Harpista Milena Sperlova s-a manifestat cu un temperament mai echilibrat, mai stăpîn pe sine, mai egal. Dar și ea are încă multe etape de cîștigat sub raportul perfecționării tehnice: mai întîi în privința sonorității, care este insuficientă, adeseori seacă și turburată de zgomote parazitare. In piesele mai ample, a ieșit de asemenea la iveală o lipsă de rezistență care făcea ca făgăduințele începutului să nu fie ținute pînă la capăt. Așa s-a întîmplat în frumoasa sonată a compozitorului ceh Frantisek Benda (1709—1786). Spiritul „mannheimian" al acestei piese a fost redat cu finețe, cu inteligență și muzicalitate, dar și cu scăpări tehnice (pasaje neclare, șterse, defecțiuni ritmice), care s-au accentuat vizibil către sfîrșit. Același lucru s-a putut observa și în *„Variațiile pe o temă de Mozart" de Glinka*, unde altminteri harpista a știut să creeze cu iscusință ambianța proprie fiecărei variații și să scoată frumos în evidență permanența melodiei sub diversitatea aspectelor pe care le îmbracă.

Cu mult interes a fost ascultată *„Fantezia pe teme populare cehe"* de Hanusch Trnecek (1858—1914). Spontaneitatea și seva populară a temelor precum și faptul că piesa este foarte adecvată instrumentului (compozitorul era el însuși un harpist de valoare) au

Iaroslav Josifko și Milena Sperlova pe estrada Ateneului

făcut ca Milena Sperlova să se simtă aici mai pe largul ei și să dea o interpretare convingătoare, frumos construită și plină de simțire. De asemenea, *„Fantezia" de Saint-Saëns* a fost o realizare remarcabilă prin dozarea planurilor sonore, prin claritatea și eleganța frazării, prin echilibrul întregului — dovedind realele calități muzicale ale instrumentistei.

In concertele simfonice ale Orchestrei Filarmonice din zilele de 14 și 15 mai, dirijate de Edgar Cosma, cei doi soliști au cîntat *Concertul pentru harpă și flaut în do major de W. A. Mozart*. Și aci ei au vădit intenții muzicale judicioase, o înțelegere justă a stilului, sensibilitate și sobrietate. In schimb, s-a resimțit, mai cu seamă la harpă, o lipsă de strălucire a sunetului și de vigoare în expresie, care a dat concertului uneori un aspect tern, cenușiu. Acompaniamentul orchestrei, foarte flexibil și bine dozat, a contribuit totuși la această impresie generală prin sonoritatea uscată și indiferentă a corzilor.

Aceeași apatie a orchestrei — constrastînd în chip izbitor cu temperamentul și vivacitatea dirijorului — s-a manifestat și în execuția primei piese din program — *„Divertismentul în stil clasic" de Sergiu Natra*: lucrare care, de altminteri, este un simplu „exercițiu de școală" foarte bine făcut, departe însă de realizări cum e „concerto grosso" de Filip Lazăr, ca și de propriile compoziții de mai tîrziu ale autorului.

Orchestra s-a dezmorțit în *„Suita slovacă" de compozitorul Jan Cikker* (n. 1911) executată în prima audiție; în primele două părți a predominat o atmosferă de lirism cald, sincer și pasionat, iar cea de a treia, spirituală și măiestrită împletire de jocuri populare vii, a fost cîntată cu multă vervă și însuflețire.

O realizare vrednică de subliniat a fost piesa care a constituit partea a doua a programului: poemul simfonic *„Serbări romane" de Ottorino Respighi* (1879—1936). Această lucrare complexă și pretențioasă a fost

redată cu o subtilă înțelegere a multiplelor ei aspecte și amănunte, dar și cu o linie de ansamblu fermă și limpede. Dramatismul intens (mai ales în primul tablou: „Circenses"), poezia captivantă, cu mireasmă arhaică (tabloul II: „Jubileul"), descrierile plastice de natură (tabloul III: „Serbări de toamnă"), țîșnirile spontane de umor, coloritul viu (tabloul IV: „Boboteaza") — toate acestea dirijorul le-a scos în lumină cu multă pregnanță, lăsînd în același timp să se relieze puternic, tot timpul, melodica generoasă a cîntecelor populare italiene, care străbat poemul de la un capăt la altul, cînd nostalgice, fierbinți și pătimașe, cînd sprintare și iuți. Executînd în chip strălucit această piesă — dificilă din punct de vedere tehnic — orchestra filarmonică a dovedit încă o dată ce poate realiza, cu condiția însă a unei participări efective și a unei conștiincioase urmăriri a intențiilor dirijorului.

MIHAI RĂDULESCU

CONCERTUL DIRIJAT DE CARLO ZECCHI

In stagiunea actuală, schimburile artistice cu străinătatea au fost, față de cea care a precedat-o, cu mult mai bogate. Unii dintre cei mai de seamă reprezentanți ai artei noastre interpretative, au concertat, repurtînd succese remarcabile, la Viena, la Berlin, în centrele muzicale din țările de democrație populară, în Uniunea Sovietică și pînă în îndepărtatele orașe ale Republicii Populare Chineze. Pe de altă parte, artiști veniți din Anglia, Austria, Franța, Brazilia, din U.R.S.S., Republica Cehoslovacă, Republica Populară Ungară și din alte țări vecine și prietene, au concertat la București și în principalele orașe de provincie. Publicul nostru muzical a avut de asemenea prilejul să cunoască și măiestria interpretativă a două formațiuni simfonice de peste hotare: Orchestra Filarmonica din Dresda, dirijată de Heinz Bongartz, laureat al Premiului Național al Republicii Democrate Germane și Orchestra Filarmonica de Stat din Sofia condusă de Saşa Popov, artist al poporului din R. P. Bulgaria, laureat al Premiului „Dimitrov".

In prima jumătate a lunii iunie, la invitația Institutului Romîn pentru Relațiile Culturale cu Străinătatea, dirijorul italian Carlo Zecchi a dat în țara noastră cîteva concerte. Ele au fost așteptate cu un interes deosebit de către publicul nostru, constituind un eveniment artistic a cărei importanță se cuvine relevată.

La noi, numele lui Carlo Zecchi este cunoscut de multă vreme. Pianist de faimă mondială, Zecchi a cîntat în țara noastră înainte de ultimul război. Inalta lui măiestrie pianistică, căpătată sub îndrumarea compozitorului și pianistului Francesco Bajardi din Palermo și perfecționată apoi la Berlin, la școala lui Feruccio Busoni și a lui Arthur Schnabel, a lăsat atunci urme neșterse în amintirea celor ce l-au ascultat. Incepînd din 1938 (avea atunci vîrsta de 35 de ani), Zecchi pune pe prim plan al preocupărilor sale, dirijoratul. In 1941 el debutează ca șef de orchestră dînd primul său concert la Bâle. De atunci și pînă astăzi a colindat prin multe centre muzicale culegînd succese răsunătoare. El a condus numeroase orchestre italiene, filarmonicile din Viena, Bruxelles, Budapesta, Varșovia, Londra, Praga, orchestra simfonică din Madrid, orchestra „Mozarteum" din Salzburg, Orchestra „Concertgebown" din Amsterdam, Filarmonica din Buenos Aires, etc.

Impunîndu-se ca un șef de orchestră de înaltă autoritate, Carlo Zecchi nu a renunțat întru totul la activitatea pianistică. El întreprinde turnee de muzică de cameră împreună cu cunoscutul violoncelist Enrico Mainardi. Ca pianist, Zecchi a concertat în țările din apusul Europei, în U.R.S.S., unde a fost în două rînduri, în America, etc. De asemenea este profesor de pian la cursul de perfecționare de la Academia „Santa Cecilia" din Roma și pe timpul vacanțelor de vară, la „Mozarteum" din Salzburg, unde predă și dirijoratul.

La pupitrul Filarmonicii din București, Carlo Zecchi

Carlo Zecchi dirijînd orchestra Filarmonicii de Stat „George Enescu"

a apărut pentru prima oară. „La pupitru" e spus în sens figurat, fiindcă ceea ce ne-a atras atenția din primul moment al repetițiilor pregătitoare, a fost faptul că dirijorul a venit în fața orchestrei fără să aducă cu sine vreo partitură.

Conștiința siguranței cunoașterii pînă în cele mai mici amănunte a programului, — repetițiile și concertele au demonstrat-o — era la Carlo Zecchi deplină. Membrii orchestrei, cei care au urmărit metoda de lucru a maestrului, s-au convins de la primul contact că el n-a renunțat la partitură și la pupitrul dirijoral de dragul unei demonstrații spectaculoase, ci pentru a fi cît mai liber în tălmăcirea concepției interpretative la care a ajuns printr-un studiu migălos al lucrărilor înscrise în program.

Din posibilitățile restrînse de documentare care ne-au stat la dispoziție în legătură cu activitatea dirijorală a lui Carlo Zecchi, din puținele informații culese în legătură cu activitatea sa pianistică, am ajuns la concluzia — desigur prea puțin verificată — că el nu dă o mare importanță întinderii repertoriului. Nu suma lucrărilor asimilate într-o măsură mai mare sau mai mică îl interesează pe artist, nu varietatea cu orice preț a stilurilor și epocilor cărora le aparțin, ci însușirea, în toată plinătatea, a conținutului lor emotiv. Lucrările înscrise în programul lui Zecchi sînt alese cu grijă, potrivite naturii sale temperamentale și stadiului de evoluție la care se găsește. Intrebat într-o pauză de repetiție de către un tînăr, dacă în repertoriul său sînt cuprinse și lucrări moderne italiene, cum ar fi „Pinii din Roma" sau „Serbări romane" de Respighi, dirijorul a răspuns: „Sînt încă prea tînăr în meserie pentru asemenea piese".

Concertul dat la Ateneu de Filarmonica de Stat „George Enescu" sub bagheta lui Carlo Zecchi (4—5 iunie), a cuprins trei lucrări de autori italieni: Simfonia în re major de Cherubini, Uvertura „Vecerniile siciliene" de Verdi și „Muzică pentru coarde" de

Virgilio Mortari. In alcătuirea programului a intrat și Simfonia a IV-a de Schumann.

Muzica lui Cherubini, (1760—1824) compozitor care și-a petrecut cea mai mare parte a vieții la Paris unde s-a stabilit în ajunul revoluției de la 1789, se înscrie foarte rar în programele concertelor. Chiar Simfonia în re major, o lucrare cu multă sevă, avînd pagini de o inspirație nobilă, pline de originalitate, cum e de pildă Trio-ul Menuetului, se aude numai din cînd în cînd. Scrisă în anul 1815, lucrarea prezintă strînse înrudiri stilistice cu creația lui Haydn și Mozart dar nu e mai puțin adevărat că simfonia conține acele elemente noi, dramatice, ce se afirmă în toată amploarea în creația beethoveniană, puternică oglindă a frămîntărilor și năzuințelor epocii revoluției franceze. „Se pare — spunea muzicologul sovietic A. Rabinovici în cartea sa despre Beethoven rămasă neterminată din cauza morții autorului — că înainte de a lua contact cu creația lui Cherubini, lui Beethoven îi era străină ideea stabilirii unei legături directe, conștiente între convingerile sale republicane și creația sa muzicală. Cîntecele și imnurile erau singurele documente sonore ale revoluției, cunoscute de Beethoven înaintea acelei vremi. Dar, după structura lor erau atît de îndepărtate de cultura academică muzicală însușită de compozitor, încît ele n-au găsit ecou în conștiința sa. Lucrările lui Cherubini care oglindeau revoluția într-o formă mai puțin spontană, dar mai dezvoltată din punct de vedere al artei, au deschis în fața lui Beethoven o lume nouă". Beethoven însuși spunea despre creația lui Cherubini: „Prețuiesc operele dv mai presus de toate operele de teatru. Sînt fermecat de cîte ori aud o nouă operă de a dv. și mă interesează mai mult decît ale mele. Veți rămîne totdeauna acela dintre contemporanii mei pe care-l stimez mai mult..." (Romain Rolland: „Vie de Beethoven" (pag. 139).

In execuția Simfoniei de Cherubini, Carlo Zecchi a știut să închege într-o concepție interpretativă unitară trăsăturile stilistice a căror varietate ia uneori aspecte contradictorii, în această lucrare. Lucrul este foarte vizibil în Menuet. In părțile I-a, a II-a și a IV-a, dirijorului i se punea problema scoaterii la iveală a elementelor dramatice de factură beethoveniană care au fost foarte bine cumpănite cu cele ce stau sub influența creației lui Haydn și Mozart. De o amploare considerabilă, partea mediană a Menuetului este străbătută de un autentic suflu popular In paginile ei respiră frumusețea cîntecelor însoritului pămînt al Italiei. Gestica dirijorului a fost atît de sugestivă, fondul ritmic de acompaniament atît de precis condus, încît linia lucrării — și a interpretării — a apărut admirabilă.

Dinamica uverturii „Vecerniile siciliene" de Verdi, orchestrația plină, bogată în nuanțe a acestei piese, alternarea momentelor de elan, de maximă forță sonoră, cu cantilene calde cum este aceea atribuită violoncelelor, au permis dirijorului folosirea pe o scară și mai largă a posibilităților sale tehnice și interpretative. Folosind uneori mișcări minime ca amplitudine dar încărcate de o vibrantă tensiune emoțională ce radia peste întreaga orchestră, magnetizînd-o, Zecchi a impresionat puternic publicul care l-a aplaudat cu multă căldură. Mîna sa dreaptă imprimă o exactitate de ceasornic în timp ce stînga are o independență care modela neîncetat volumele sonore. Sufletul eroic al lucrării este născut din realitățile vieții italiene de la mijlocul veacului trecut cînd elementele progresiste duceau lupta pentru înfăptuirea idealurilor de libertate și unitate națională realizată în 1859. Axată pe un libret al cărui miez redă avîntul mișcării patriotice italiene împotriva trupelor franceze și a trădătorilor de țară (acțiunea este plasată în 1282, în timpul unei răscoale a sicilienilor), opera „Vecerniile siciliene" a fost reprezentată pentru prima oară acum 100 de ani, în iunie 1855. Ca și Arthuro Toscanini care scoate la iveală valori noi din unele lucrări pe care mulți șefi de orchestră le prezintă fără reliefuri pregnante, Zecchi a redat cu o forță răscolitoare această pagină simfonică.

Creația contemporană italiană a fost reprezentată în programul dirijat de Carlo Zecchi la București prin „Muzica pentru coarde" de Virgilio Mortari, profesor la clasa de compoziție de la Conservatorul „Santa Cecilia" din Roma. Datînd din 1946, lucrarea este de fapt o versiune orchestrală a unui Cvartet scris de autor în 1931 pentru Cvartetul „Pro arte" din Bruxelles. „Muzica pentru coarde" de Mortari, deși nu prea întinsă ca durată, a prezentat destule dificultăți datorită scriiturii polifonice, metricii și ritmicii destul de complicate uneori (în partea I-a intervin alternări de măsuri de 2/4, 3/8 și 5/8) și mai cu seamă datorită limbajului ei armonic, complex pe alocuri. Vigoarea, vivacitatea ritmică din partea I-a și a III-a (în partea a III-a compozitorul indică în partitură, „rude e selvaggio" — aspru și sălbatic), cantilena nostalgică din partea a III-a „lento ed estatico", o pagină de adîncă expresivitate, ca și micile solo-uri (unul dintre ele, atribuit viorii prime, seamănă cu doinele noastre), au fost realizate într-un chip foarte convingător. Membrii orchestrei și-au dat toată osteneala pentru buna reușită a acestei prime audiții. De altfel Zecchi s-a arătat pe deplin mulțumit de felul în care s-a comportat colectivul felicitîndu-l călduros atît la repetiții cît și în concerte. In repetiții maestrul a fost preocupat de o grijă permanentă în ceea ce privește obținerea unui randament artistic maxim, într-un timp cît mai scurt, prin folosirea celor mai lesnicioase metode de lucru, și a căror aplicare vădea mult tact pedagogic și experiență profesională. Corecturile în ceea ce privește acordajul, ritmica, frazarea, dozajul sonor pe compartimente, erau cerute prin cuvinte foarte puține, simple, iar efectul nu întîrzia să apară.

Programul s-a încheiat cu Simfonia a IV-a de Schumann. Față de interpretarea celorlalte piese, execuția aceasta a fost poate ceva mai puțin izbutită. Lucrarea ne-a fost prezentată cu unele corecturi de orchestrație care s-au dovedit a fi binevenite. Ele nu au putut înlătura însă unele lipsuri ce se manifestă pe alocuri în această simfonie și care ar fi putut fi și mai mult suplinite printr-o mai bună sudură a compartimentelor, printr-o grijă accentuată în ceea ce privește echilibrul sonor. In repetițiile simfoniei, dirijorul n-a dat decît rareori explicații de frazare, n-a legat întotdeauna discursul muzical după ce insista asupra unor momente mai dificile, astfel încît, cu toată sugestivitatea și precizia remarcabilă a tehnicii sale de baghetă, în concerte sonoritatea orchestrei a apărut inegală și mai puțin expresivă. Soliștii au realizat în „Romanță" — partea a II-a — momente foarte frumoase. Pe alocuri însă, din pricina poate a tempoului care a apărut prea rar, redarea acestei pagini ce ascunde o poezie atît de nobilă, a alunecat spre romanțios. Dar lipsurile acestea n-au reușit să stînjenească traducerea concepției lui Carlo Zecchi asupra simfoniei. Interpretarea a emoționat prin freamătul ei romantic, prin frăgezimea ei, prin momentele de tensiune amenințătoare cum sînt acelea de la începutul dezvoltării din final, pe care dirijorul le-a relevat cu o intensă trăire.

Publicul nostru iubitor de muzică nutrește speranța că și pe viitor maestrul Zecchi va mai veni la noi, oferindu-ne posibilitatea de a-l admira și ca pianist.

EUGEN PRICOPE

CONCERTELE PIANISTEI FRANCEZE NICOLE HENRIOT

După ce a participat la manifestările festivalului muzical „Primăvara la Praga 1955", pianista franceză Nicole Marie Marguerite Henriot a făcut și în țara noastră o vizită, dîndu-ne prilejul să-i admirăm talentul și măiestria în concertele Filarmonicii de Stat „George Enescu" din 11 și 12 iunie 1955, la care a participat ca solistă.

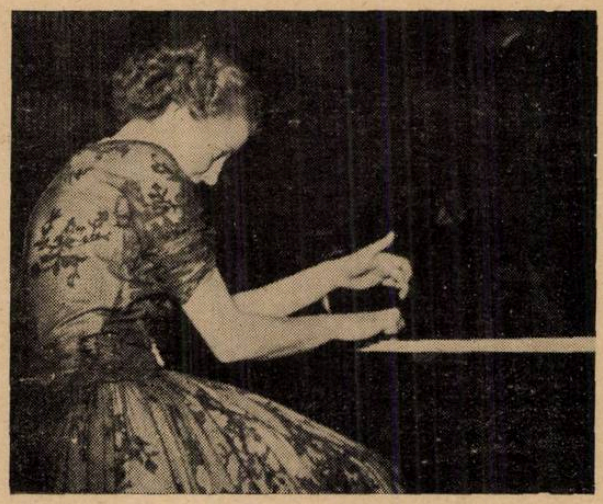
Elevă a ilustrei muziciene Marguerite Long, a cărei activitate, după cum se știe, s-a împărțit cu egală strălucire între cariera de concertistă și cea de pedagogă, Nicole Henriot este una din reprezentantele de seamă ale tinerei generații de instrumentiști din patria sa. Născută la Paris în anul 1925, ea a absolvit conservatorul din capitala Franței și, după ce acum cîțiva ani s-a distins la Concursul internațional de execuție muzicală de la Geneva, a cărui laureată este, a început o activitate concertistică internațională intensă. In turneele sale a vizitat Anglia, țările scandinave, America de nord, Mexicul, Grecia, Turcia, Egiptul, Africa de sud etc. Repertoriul ei de o mare varietate îmbrățișează o literatură pianistică în care sînt reprezentate toate epocile de dezvoltare ale artei muzicale, începînd de la preclasicism și pînă la creația contemporană.

Personalitate puternică și înzestrată cu o forță de sugestie directă asupra publicului, caracteristică concertiștilor de frunte, Nicole Henriot întrunește însușirile alese ale școlii pianistice franceze. Fantezia ei artistică este vie și multilaterală, permițîndu-i să-și schimbe cu repeziciune, adesea de la o extremă la cealaltă, starea sufletească proprie și chiar și expresia jocului său. Intre intențiile muzicale și realizarea lor instrumentală este o sudură perfectă, astfel încît atitudinea la pian a artistei este atît de firească și degajată încît poate fi asemuită cu cea a păsării care cîntă. Excepțional este însă faptul că naturaleța aceasta se îmbină, la gradul cel mai ridicat, cu inteligența și logica muzicală, cu simțul rafinat al culorilor sonore.

Aspectul **tehnicii** Nicolei Henriot este la prima vedere oarecum neobișnuit pentru publicul nostru. In adevăr, ea se bazează îndeosebi pe mobilitatea antebrațului și pe flexibilitatea extremă a palmei și degetelor, fără să uzeze de acel aparat „al brațului întreg", capabil să înlesnească obținerea mai sigură a unui sunet de o amploare rotundă. Poate că uneori, de aceea, sonoritatea sa a apărut, în forte, cam aspră. In general însă, în cadrul sistemului tehnic utilizat, pianista franceză desfășoară o uimitoare varietate de mijloace instrumentale, mergînd de la mîngîierea, ca o adiere, a clapelor, și pînă la o adevărată „agresiune" asupra lor, în pasajele de maximă vehemență. Aveai impresia, într-adevăr, că aspectul pe pian al mîinilor artistei este întruchiparea plastică a sensului muzicii pe care o execută. Unul din secretele succesului — de bună calitate — al pianistei franceze constă și în ritmica ei, în acea puternică pulsație interioară, care, resimțită de public, îi dă satisfacția unei siguranțe ce nu șovăie nici o clipă, a unei temelii care suportă greutatea unui edificiu oricît de impunător. In același timp solista a dobîndit dezvoltatul simț de ansamblu care a ajutat-o să realizeze, — deși sosită în dimineața concertului direct de la aeroport — la prima și unica repetiție o fuziune de o calitate artistică superioară cu orchestra.

E drept că a avut și un partener ca maestrul George Georgescu, desăvîrșit acompaniator, care a știut să urmărească firul atît de capricios și subtil al dialogului ravelian dintre pian și orchestră, să pregătească cu maximă eficacitate intrările, să estompeze sonoritățile grosului orchestral sau dimpotrivă să accentueze alteori rolul de expunere tematică al acesteia.

Neavînd, spre regretul nostru, prilejul să o ascultăm pe Nicole Henriot într-un recital unde ar fi putut să desfășoare întinderea cunoștințelor sale artistice, ne mărginim să arătăm că execuția concertului în sol major de Ravel a avut meritul celei mai mari autenticități. De altfel, cu toate că e în oarecare măsură hazardată, din comparația cu puținele piese acordate ca „bis" în concertul din 11 iunie, se poate desprinde concluzia că acesta este și genul de muzică pe care Nicole Henriot îl poate reda cel mai bine.



Nicole Henriot interpretînd concertul de Ravel

Siguranța cu care pianista franceză tălmăcește lucrarea lui Ravel se datorește, desigur, și sfaturilor profesoarei Marguerite Long, căreia îi e dedicat concertul; după cum se știe aceasta l-a executat adesea sub conducerea compozitorului, — între altele și la noi în țară.

Interpretarea Nicolei Henriot e foarte interesantă de studiat și ni se pare demnă de relevat, deoarece oferă un exemplu de scoatere în evidență a părților celor mai pozitive ale unei lucrări ce conține numeroase elemente contradictorii și — să spunem — inegale ca valoare. In legătură cu execuția muzicii modernilor francezi există multe păreri, dar, după cum se vede, trebuie să căutăm adevărul la sursă, adică în indicațiile date de compozitor însuși și transmise mai departe de discipolii lui.

Celor care îl consideră pe Debussy exclusiv ca un poet al „vagului sonor", li se poate aminti rugămintea insistentă, întărită de exemplul personal, adresată de compozitor tuturor interpreților săi, cărora le cerea să ocolească sonoritățile „în sine" și să tindă întotdeauna spre expresivitate, claritate, concizione, economie de mijloace. De asemenea, tradiția interpretării creațiilor lui Ravel, astfel cum ea e continuată de Marguerite Long și elevii săi, se bazează pe o adîncire a sensului expresiv, păstrîndu-se un echilibru riguros între elementele expresiei muzicale, dintre care nici unul nu trebuie luminat prea puternic în dauna celuilalt. Compozitorul francez a subliniat de altfel în nenumărate rînduri legătura strînsă a stilului său și deci și a interpretării muzicii sale, cu creația unor iluștri predecesori. Amănunte foarte interesante ne sînt date în această privință de convorbirea comentată pe larg de revista „Sovetskaia Muzîka" nr. 6/1955 — pe care Marguerite Long a avut-o la 2 aprilie cu profesorii și studenții Conservatorului din Moscova, cu prilejul vizitei în Uniunea Sovietică. Discutînd, de pildă, felul cum trebuia interpretată piesa „Jeux d'eau" (jocuri de apă) — care, după cum se știe, a marcat un moment hotărîtor în evoluția stilului pianistic al lui Ravel, Marguerite Long reproduce răspunsul dat de compozitorul însuși: „Ca muzica lui Liszt"... E limpede ce trebuie înțeles din acest răspuns; nu era desigur intenția lui Ravel

să treacă cu vederea noile elemente coloristice sau rafinamentul armonic al propriei sale lucrări, şi în general trăsăturile de conţinut şi formă ce o deosebeau de creaţiile romantice. În acelaşi timp, el cere însă o redare viguroasă, sănătoasă a lucrării în care virtuozitatea strălucitoare să-şi aibă rolul ei important, dar nu exclusiv.

Trecînd la interpretarea Concertului de Ravel de către Nicole Henriot, am denumi-o „clasică", deşi e vorba desigur de una din lucrările reprezentative ale repertoriului concertistic modern. Clasică era însă limpezimea concepţiei, în care caracterul diferitelor idei şi fraze era conturat cu pregnanţă, fără să lase loc improvizaţiei impresioniste. Era evidentă dorinţa de a exprima un conţinut emoţional bogat, căruia i se supuneau, docile, procedeele tehnice.

Există părerea după care, în unele pasaje, ale lucrărilor lui Ravel e de ajuns să creezi culori sonore, originale, pentru a reda sensul muzicii. Nicole Henriot a dovedit însă contrariul. Astfel, în depănarea liniştită a temei părţii a doua — a cărui frumuseţe ascultătorii n-o vor uita curînd, — pianista a pătruns adînc în sfera unor profunde simţiri lirice. Capacitatea, rar întîlnită, a artistei de a obţine, în decursul mişcării, lente nuanţe extrem de variate de „piano", a fost determinată de urmărirea îndeaproape a gradaţiilor sentimentului poetic în această inspirată pagină a lui Ravel.

La celelalte extreme, latura ritmico-motorică a concertului în care sînt vădite înrîuririle jazz-ului nu a fost exagerată de solistă, ea i-a imprimat de-a lungul lucrării sensul unui puternic dinamism interior, stăpînit în limitele bunului gust artistic nedezmînţit. În final, de pildă, în episodul crescendo-ului realizat prin repetarea obstinată a pasajului executat „prin încrucişarea mîinilor", mîinile ar fi putut uşor aluneca spre o redare mecanică, dură; solista a creat însă un moment de tensiune dramatică covîrşitoare, datorită faptului că planurile dinamice ascendente corespundeau unei participări sufleteşti.

Intreaga interpretare a concertului de Ravel a fost de altfel caracterizată prin bogăţia trăirii sensului acestei muzici de către interpretă, care s-a exprimat atît în umorul şi verva artistică a prelucrării temei principale din partea întîi, în seninătatea transparentă a figuraţiilor — ca de harpă — din finalul Adagioului, cît şi în strălucita exuberanţă a finalului.

Vorbeam mai sus de autenticitatea, relativ mai scăzută, a redării unor piese acordate ca „bis" de Nicole Henriot. Aceasta nu se referea desigur la interpretarea lucrării „Oiseaux tristes" (Păsările triste), de Ravel, nici de „Cutia cu muzică" a lui Deodat de Séverac, cizelată cu mult simţ al miniaturalului. Chiar în preludiul în do minor de Chopin, pianista a realizat un moment de puternică emoţie artistică. În schimb, în studiul în do minor, exagerarea agogicei, accentele cam bizare, respiraţiile şi ezitările „superfine" au rupt linia impetuoasă a muzicii, au fărîmiţat-o nefiind respectat acel caracter tumultuos, ca o erupţie spontană, care-i justifică titlul de „Studiul revoluţionar".

Faptul nu a întunecat totuşi succesul pianistei franceze şi nici amintirea acestui concert simfonic, întregit de execuţia frumoasă a Suitei I-a de George Enescu şi a Simfoniei a IV-a de Brahms, pe care ne-a oferit-o Filarmonica sub conducerea maestrului George Georgescu.

ALF. HOFFMAN

DEBUTUL UNUI TÎNĂR DIRIJOR

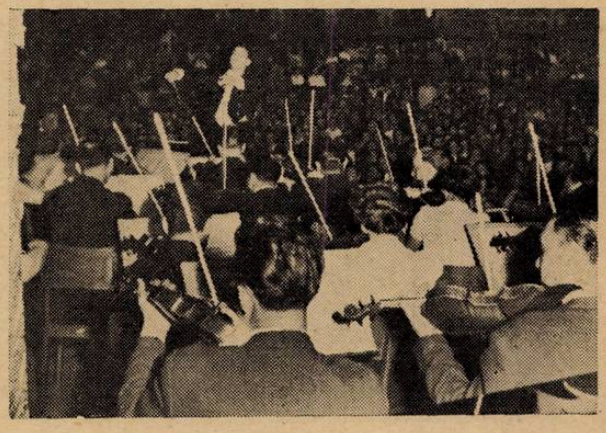
Publicul bucureştean a umplut pînă la refuz — către sfîrşitul stagiunii — încăpătoarea sală a Ateneului R.P.R. — atras de debutul tînărului dirijor Iosif Conta la pupitrul Orchestrei Radio şi de programul destul de pretenţios (Enescu, Beethoven, Ceaikovski) pe care acesta îl prezenta.

Emoţia stînjeneşte adesea pe debutant în manifestarea întregii sale capacităţi artistice şi nu sînt puţine cazurile cînd impresia defavorabilă produsă de un interpret înzestrat a avut o asemenea origine. Deşi această emoţie inerentă debutului a influenţat într-o anumită măsură şi pe Iosif Conta — în special în Rapsodia I-a de Enescu, cu care s-a deschis programul — concertul în totalitatea lui, a dezvăluit publicului aptitudinile dirijorului.

Modul în care Iosif Conta conduce orchestra denotă un puternic şi tineresc temperament, capacitatea de a stăpîni şi dinamiza ansamblul. Gestul său este plastic şi sigur. Manifestarea acestor însuşiri este favorizată de memoria remarcabilă care-i permite dirijorului să conducă fără partitură lucrări de mare suflu ca Simfonia a V-a de Ceaikovski.

Conta excelează în redarea patosului eroic, a avîntului optimist — ceea ce a făcut să sune atît de impresionant, sub bagheta sa, finalul Simfoniei lui Ceaikovski ca şi fantezia pentru pian, cor şi orchestră de Beethoven (la realizarea căreia a adus o contribuţie preţioasă, pianista Maria Fotino).

Arta interpretativă a tînărului dirijor poate cîştiga în profunzime şi bogăţie dacă el îşi va cultiva în aceeaşi măsură capacitatea de a reda convingător nuanţele emoţionale, marile frămîntări dramatice pe care le conţin majoritatea capodoperelor genului simfonic. Necesitatea unei asemenea însuşiri am simţit-o mai ales



Iosif Conta la pupitru

ascultînd primele două părţi ale Simfoniei lui Ceaikovski al căror zbucium răscolitor nu a apărut în contrast suficient cu eroicul şi impetuosul final, ci dimpotrivă, într-un spirit asemănător; sensul Simfoniei îl constituie însă tocmai ideea că singura rezolvare a frămîntărilor individuale o dă identificarea cu poporul, cu bucuriile şi lupta lui — ceea ce obligă pe dirijor la sublinierea procesului ascendent ce se desfăşoară între cei doi poli ai simfoniei.

Elev al lui C. Silvestri, tînărul dirijor a dovedit priceperea de a-şi însuşi organic arta maestrului, ceea ce ne îndreptăţeşte să credem cu convingere în viitoarea dezvoltare a personalităţii sale artistice.

G. B.

DIN ACTIVITATEA CATEDREI DE MUZICĂ DE CAMERĂ DE LA CONSERVATORUL „CIPRIAN PORUMBESCU"

In cadrul obişnuitelor producţii muzicale organizate de Conservatorul „Ciprian Porumbescu", catedra de muzică de cameră a prezentat la începutul semestrului II al acestui an şcolar, trei producţii, dintre care una consacrată în întregime muzicii romîneşti. Această încercare curajoasă s-a putut înfăptui cu desăvîrşit succes, datorită dragostei şi entuziasmului profesorilor şi studenţilor, muncii artistice colective şi spiritului patriotic al acestora, care şi-au propus ca preocupare de prim ordin, valorificarea şi popularizarea muzicii lor naţionale.

S-a făcut astfel dovada unui interes susţinut şi fertil al catedrei de muzică de cameră de a răspunde înaltei sale îndatoriri pedagogice şi artistice, de a sprijini şi promova creaţia romînească.

Celelalte două producţii în care s-a executat muzica de cameră, de la preclasicii italieni şi germani, pînă la muzica modernă rusă şi sovietică, sonate în diferite formaţii ca : trioun, cvartete cu pian sau fără, formaţii numai din instrumente de suflat sau mixte, — ca de pildă Septetul de Beethoven — au demonstrat de asemenea că la această disciplină studenţii au posibilitatea să facă cunoştinţă „pe viu" cu cele mai variate şcoli şi stiluri componistice şi să se familiarizeze cu timbrul instrumentelor ce intră în componenţa muzicii de ansamblu, executînd ei înşişi nemuritoarele opere ce formează repertoriul vast al muzicii de cameră.

Pentru a putea aprecia la justa valoare atari manifestări, trebuie arătat că pregătirea şi organizarea lor, necesită zeci şi sute de ore de studiu individual şi de ansamblu, de interpretare, dozaj şi finisaj pînă în cele mai mici amănunte tehnice şi muzicale.

In procesul de învăţămînt catedra noastră a simţit sprijinul larg al conducerii conservatorului, cu toate că un program de studiu încărcat şi un orar nepotrivit a împiedicat de multe ori frecvenţa regulată a studenţilor. O lipsă serioasă a fost aceea a insuficienţii materialului muzical ce trebuie folosit de cei peste o sută studenţi care urmează cursurile acestei discipline. La acestea se mai poate adăuga lipsa de înţelegere a unor tovarăşi profesori de la clasele instrumentale, faţă de importanţa studiului muzicii de cameră, în pregătirea viitorilor interpreţi, care vor trebui să fie, nu numai buni tehnicieni, ci mai întîi de toate buni muzicieni, capabili să înţeleagă şi să execute la un înalt nivel, opere muzicale de diverse stiluri şi şcoli.

Privind programul producţiei de muzică romînească dată la conservator şi programele unor concerte de cameră, organizate de Filarmonica, putem constata cu bucurie că muzica de cameră romînească a luat în ultimii zece ani un avînt nemaiîntîlnit pînă acum. Acordarea Premiilor de Stat multora dintre compozitori, care au scris muzică de cameră, este un semn de înaltă preţuire de care se bucură azi creaţia romînească şi în acest domeniu.

Cu toate aceste succese, trebuie să recunoaştem că muzica de cameră nu a pătruns încă în masele largi de ascultători, iar marea parte a publicului ce umple sălile concertelor simfonice, nu arată acelaşi interes pentru concertele de cameră. Această situaţie se datoreşte în primul rînd lipsei de sprijin din partea celor ce au avut conducerea activităţii artistice în regimurile trecute, celor care n-au înţeles rostul înalt al timidelor şi sporadicelor manifestări ale atîtor formaţii de muzică de cameră romîneşti şi n-au ajutat popularizarea acestui gen de muzică. Imi amintesc cu cîtă greutate şi sacrificii materiale reuşeam să organizez, acum 20—25 ani, cîte un concert, două, de cvartete, la care majoritatea publicului se compunea din prieteni şi cunoştinţe, admiratori ai activităţii noastre de la concertele simfonice, precum şi din tineri elevi şi studenţi ce nu puteau pătrunde la alte concerte, din lipsă de fonduri.

Eu şi colegii din cvartet aveam doar satisfacţia să vedem cum acest public şi îndeosebi tineretul, sorbea cu nesaţ şi pasiune minunatele pagini muzicale ale operelor lui Haydn, Mozart, Beethoven, etc., etc. şi nutream speranţe că munca noastră îşi va da roadele în viitorul apropiat. Deşi s-a scurs aproape un sfert de veac, este de neînţeles cum acest gen superior de muzică a rămas în urma tuturor celorlalte manifestări artistice ! — Este momentul cred, ca luînd exemplul ansamblurilor de muzică de cameră sovietice şi cehe care ne-au vizitat ţara şi care ne-au prezentat capodoperele muzicii clasice şi naţionale respective, în execuţii artistice ce nu pot fi uitate, — să pornim cu toată hotărîrea, creatori şi interpreţi, maeştri şi ucenici, la munca de popularizare a muzicii de cameră universală şi autohtonă.

Revenind la producţia conservatorului, aş vrea să menţionez frumoasele realizări de interpretare şi ansamblu ale studenţilor Şoimaru Mariana — pian şi Hamza Gheorghe — vioară (clasa profesorului Mircea Bîrsan) în executarea Sonatei a III-a a marelui nostru dispărut, maestrul George Enescu, precum şi prezentarea în prima audiţie a Cvartetului de coarde de Doru Popovici, talentatul student din anul V al clasei maestrului Mihail Jora, în execuţia foarte reuşită a studenţilor Mircea Opreanu — vioara I-a, Lemel Paul — vioara II-a, Mederus Petru — violă şi Mîndrea Florin — violoncel (clasa prof. Alex. Theodorescu — n.r.).

In aceeaşi producţie s-au mai cîntat următoarele lucrări : Sonatina de Paul Constantinescu, partea I-a din Trio de N. Buicliu, patru piese pentru cvartet de Alfred Mendelsohn, partea I-a din Sonata pentru violă de Mihail Jora, trei părţi din Suita pentru vioară de Florin Eftimescu şi Pastorala pentru cvartet de suflători de Vasile Jianu.

Au interpretat studenţii Iacobovici Ivan — (vioară), Grossu Alexandru (pian) clasa prof. Bernfeld ; Theodorescu Ileana (pian), Zdumek Ludovic (vioară) şi Nannasy Zoltăn (violoncel) clasa prof. Antropov ; Damian Benone (vioara I-a), Paşici Miroslava (vioara II-a), Ackerman Josef (violă), Huber Iuliu (violoncel) clasa prof. Bernfeld ; Ionescu Constantin (pian), Haimovici Iosef (violă) clasa prof. Bîrsan ; Marinescu Viorica (vioară) şi Iliescu Constantin (pian) clasa prof. Bernfeld ; Victoria Roman (flaut), Valentina Ţopa (fagot), Andrei Bretz (corn), Cudalbu (clarinet) clasa prof. Ungureanu.

Toţi cei citaţi mai sus merită de asemenea toate laudele pentru felul cum au executat piesele respective, dar mai ales pentru dragostea ce au arătat-o faţă de muzica romînească.

Incheind aceste rînduri îmi exprim speranţa că modesta încercare a catedrei de muzică de cameră a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" va fi urmată, continuată şi dusă spre rezultate din ce în ce mai bune, atît de cei care au iniţiat-o şi muncit la realizarea ei, cît şi de toţi acei care au îmbrăţişat frumoasa carieră de muzician punînd arta lor în slujba muzicii naţionale, în slujba poporului.

PROF. AL. THEODORESCU

PRODUCȚIILE DE SFÎRȘIT DE AN ALE CLASELOR DE DIRIJAT ORCHESTRA ȘI COR DE LA CONSERVATORUL „CIPRIAN PORUMBESCU"

Împlinirea a 90 de ani de la înființarea conservatorului de Stat „Ciprian Porumbescu" a fost sărbătorită, între altele, prin manifestări artistice — producții de fine de an — date cu participarea atît a studenților cît și a unora dintre profesori.

Este de arătat că la conservatorul „Ciprian Porumbescu" s-a închegat, datorită muncii și stăruinței depusă îndeosebi de prof. Mircea Basarab, o orchestră simfonică alcătuită din studenți. Sprijinită de cîțiva profesori care funcționează la Filarmonica de Stat, ca Anton Adrian Sarvaș, Ionel Geantă ș.a., orchestra a fost în măsură să susțină un întreg program simfonic la Ateneul R.P.R. dirijat de către studenții din ultimul an din clasa de dirijat a prof. Constantin Silvestri.

Concertul a fost deschis de dirijorul Mircea Basarab care a prezentat „Uvertura națională moldavă" de A. Flechtenmacher — omagiu binemeritat adus acestui pioner de seamă al muzicii noastre din veacul trecut și cel dintîi director al Conservatorului. Muzica uverturii este fără îndoială azi depășită. Am prețuit însă caracterul melodios și contrastant al temelor — unele de cîntec lung, românesc, altele de joc popular — și care în orchestrația lui Paul Constantinescu au cîștigat în strălucire. Sub mîna sigură a lui Mircea Basarab, execuția a fost avîntată, lucrarea realizată cu multă claritate. (In special fragmentul de joc bătut a fost redat cu păstrarea ritmicei lui precise). Studenții de la instrumentele de coarde au cîntat unitar și just, iar acordajul general al orchestrei a fost bun.

Mircea Basarab a încredințat apoi bagheta studenților Gălușcă și Voina.

Victor Gălușcă a dirijat Simfonia în si bemol de J. Christian Bach și Tarantella de Marțian Negrea. În redarea ambelor lucrări grupul instrumentelor de coarde s-a distins prin precizia atacului, curățenia execuției și omogenitatea sonoră. De la instrumentele de suflat este de citat oboistul Edy Gutzy, element deosebit de înzestrat, al cărui ton a apărut pastoral cald, dulce.

Gestica dirijorului e sigură, energică și plastică. El izbutește să realizeze separatismul mîinilor dar va trebui să fie atent la simplificarea anumitor mișcări ce dau impresia că amestecă sonoritățile.

Un temperament viguros, dinamic, s-a dovedit a fi și Cornelia Voina care dirijînd uvertura „Euryanthe" de Weber a realizat partea lentă, dramatică, în chip expresiv. Trecînd peste unele opacități constatate cu prilejul execuției uverturii operei „Ruslan și Ludmila" de Glinka, vom releva precizia ritmică păstrată acestei scînteietoare piese de concert. Tînăra dirijoare va urmări, fără îndoială, să își rotunjească mișcările — adesea rigide, colțuroase.

Din program a mai făcut parte Concertul pentru orgă și orchestră de Haendel, căruia Mircea Basarab i-a redat — cu concursul lui Helmuth Plattner — întreg caracterul monumental.

Este demnă de subliniat prezența studentelor nu numai la instrumentele de coarde dar și la unele instrumente de alamă mai dificile, ca trombonul, ori de suflat de lemn, ca fagotul — ceea ce dovedește sănătoasa orientare a muncii artistice dusă în institutie.

Este de nădăjduit că rodnica activitate depusă în cursul anului trecut de dirijorul Mircea Basarab va fi continuată în anul viitor cu intensitate și în adîncime, pentru ca orchestra Conservatorului să ajungă o formație artistică cît mai valoroasă.

★

Ținînd seama de nevoile actuale ale vieții noastre muzicale, încă de acum trei ani s-a avizat scindarea claselor de pedagogie și dirijat din cadrul Conservatorului. In chipul acesta s-a ajuns la ore speciale de dirijat individual (pînă la două ore pe săptămînă) ceea ce este esențial pentru studenții ce se consacră conducerii corului.

Conservatorul a dat la iveală elemente valoroase care s-au distins în munca lor artistică (Marin Constantin, dirijorul corului U.T.M., Stelian Olaru, dirijorul corului pionierilor, Constantin Romașcanu, dirijor-adjunct al corului Ansamblului Sfatului Popular al Capitalei ș.a.), repertoriul a fost lărgit prin abordarea atît a compozitorilor preclasici cît și moderni iar o atenție deosebită a fost acordată interpretării cîntecelor de masă.

Colectivul profesoral al clasei de dirijat și ansamblului coral reprezentat de prof. Ion Vicol, decan al Conservatorului, prof. D. D. Botez, artist emerit al R.P.R., lector Ion Marian, lector Victor Giuleanu și asistent Vinicius Grefiens a depus o serioasă muncă artistică. Intr-o bună măsură rezultatele s-au văzut cu prilejul producției de sfîrșit de an, cînd absolvenții au dirijat Ansamblul Conservatorului.

Profesorul Botez a dat o deosebită atenție unor preclasici ca Orlando Lasso, Iacobus Gallus ale căror lucrări au fost interpretate cu evidențierea clară a trăsăturii lor polifonice.

Astfel, dirijorul Bretz Andrei a adîncit conținutul piesei „Ecce quomodo moritur a Gallus" gradînd și modelînd judicios masele sonore. Bretz Andrei a dovedit seriozitate, pricepere, stăpînire a meșteșugului și a lucrărilor pe care le-a interpretat.

De asemenea, Ecaterina Rusu a scos în frumoasă evidență polifonia lucrării „Culesul viilor" de Orlando Lasso. Dirijează cu nerv, cu vioiciune, iar timpul îi va aduce și experiența necesară.

Gheorghe Stănescu a prezentat „Ave verum" de Mozart cu crescendo-uri frumos realizate, legate de conținutul lucrării. A dirijat de asemenea și „Cîntec de leagăn" de tînărul compozitor Emil Dragea, cîntec pe care solista Vally Niculescu l-a interpretat cu sensibilitate prin mijlocirea vocii sale clare și juste.

Fragmente din „Bandura" de Davîdovski și din „Cîntec popular ceh" de I. Krieka, au fost interpretate sub conducerea lui Nicolae Istrate, care stăpînește bine corul dar uneori pare reținut. S-ar cere — față de posibilitățile sale — să aibă mai multă elasticitate în mînuirea maselor vocale și o mai intensă participare la muzica înfățișată.

Solistul Ion Popescu a vădit o voce frumos colorată. El este dator să-și supravegheze însă emisia în acute, căci are tendința de a cînta mai sus.

Cîntecul „Pomul libertății" de Ion Chirescu — expresie a prieteniei poporului nostru față de Uniunea Sovietică eliberatoare — și „Hora cu strigături" de N. Lungu au fost prezentate de cor sub conducerea Melaniei Popescu. E o dirijoare talentată, care conduce dinamic. Talentul va trebui să fie dublat însă de o cît mai bună pregătire tehnică și susținut de o cultură muzicală temeinică.

Solistul Dan Iordăchescu are o voce remarcabilă și ceea ce este de subliniat, un puternic temperament. Dincolo de cînt are preocuparea interpretării, a adîncirii muzicii.

In program au figurat unele piese românești valoroase Am ascultat „Ce te legeni codrule" de Skeletti-Mezzetti — bucată devenită clasică — în interpretarea solistică a studentei Elena Popovici-Guriță.

Dirijorul Eugen Popescu, care vădește sensibilitate și o concepție matură despre muzica pe care o prezintă, a condus deosebit de expresiv, reliefînd caracterul de doină populară al compoziției. El a dozat cu rost creșterile de intensitate sonoră, în raport cu momentele de patos ale lucrării și a realizat cu multă poezie finalul, în pianissimo ce se pierdea ușor. Solista are o voce în formație, deocamdată insuficient colorată.

Evocarea piesei „Preste deal" de I. Vidu a fost de asemenea bine redată de către cor. La rîndul său, solistul Nicolae Țăranu a vădit o voce clară, plăcută precum și o dicțiune remarcabilă. Dirijorul Eremia Albuțiu (absolvent din anul trecut) a ținut să dea concursul la acest concert-producție. Este lăudabilă legătura pe care unii dintre foștii studenți o simt cu

instituția unde s-au format. Ar fi fost de dorit însă ca unele momente de intens suflu liric ale lucrării să fie redate cu pătrunderea lor. Pe de altă parte, corul a mers puțin înaintea dirijorului...

A apărut cît se poate de bine pus la punct, ca mișcare și nuanțe, valsul „Dunărea Albastră" de Johann Strauss, pe care Mircea Vlada l-a dirijat sugestiv, cu o remarcabilă plasticitate a gesturilor.

In finalul operei „Ruslan și Ludmila" de Glinka, dirijat de Emil Dragea, care are posibilități frumoase de dezvoltare, s-a evidențiat solista Teodora Rădulescu a cărei culoare vocală este excepțională.

Incheiat cu marțialul și mobilizatorul cîntec „Sub al păcii stindard" de Ion Chirescu (dirijor Gheorghe Dan), concertul-producție a vădit un frumos nivel artistic. Corul, unitar în ceea ce privește grupurile vocale și omogen ca masă de ansamblu, e format din elemente înzestrate și disciplinate care au participat cu dragoste și convingere la această adevărată sărbătoare a Conservatorului.

J. V. PANDELESCU

PRODUCȚIA CLASEI DE OPERĂ DE LA CONSERVATORUL „G. DIMA" DIN CLUJ

Căutînd să înfățișeze publicului unele aspecte din realizările sale, Conservatorul „G. Dima" a organizat la 10 iunie a.c. în sala de spectacole a Operei Romîne, producția de sfîrșit de an a clasei de operă, condusă de Eugen Lazăr, artist emerit al R.P.R., laureat al Premiului de Stat (dirijor) și Alexandru Sinberger (regizor). Spre deosebire de concert-producțiile din anii trecuți, recenta producție de sfîrșit de an marchează un vădit progres. Un merit deosebit în realizarea acestui spectacol îl au profesorii amintiți, care au reușit să îndrume pe tinerii interpreți spre întruchiparea cît mai justă a personajelor.

Un talent care s-a afirmat încă din anii trecuți este studentul Fînățeanu Cornel, de la clasa profesorului Octav Enigărescu. Fînățeanu are o tehnică bună și sensibilitatea unui adevărat artist: intonație curată, frazare nuanțată și claritate în dicțiune, vădit îndeosebi în rolul lui Rodolfo din opera Boema. Printre cei ce s-au remarcat sînt și studenții: Simion Mîrza-Bernadetta (anul V), Manciulea Ana (anul II), Clichici Paraschiva (anul III), Vereș Lazlo (anul IV), Mirea Niculina (anul III), Lazlo Eva (anul IV) și Maria Pop (anul V), care au dovedit muzicalitate și calități vocale. S-au mai evidențiat de asemenea într-o serie de momente studenții Pauliuc Titus (anul II) și Macarie Lia (anul II).

Totuși la unii studenți nestăpînirea mijloacelor de expresie datorită lipsei unui studiu perseverent și sistematic duce, după cum s-a putut constata, la greutăți tehnice și imperfecțiuni în interpretarea lucrărilor și deci la redarea lor inexpresivă, neconvingătoare. Aceasta s-a observat mai mult la studenta Sălăgeanu Gordana, în Tatiana (scena din actul I, tabloul II) din opera „Evgheni Oneghin" de P. I. Ceaikovski.

Deficiențe s-au observat și la alți studenți ca Radzievitz Maria (anul V) și Friedmann Emilia (anul II); ele impun cadrelor didactice de specialitate sporirea unei exigențe mai mari pentru lichidarea pe viitor a lipsurilor constatate cu această ocazie și o orientare mai justă, pe linia interpretării realiste precum și a pregătirii tehnice. Aceste lipsuri se datoresc și faptului că la conservator nu există încă o colaborare strînsă între clasele de canto, catedra de estetică, istoria muzicii și marxism.

Aspect de la producția clasei de operă

Conservatorul „Gh. Dima" din Cluj îndreptățește cele mai înalte exigențe din partea publicului și el trebuie să le satisfacă așa cum a știut s-o facă întotdeauna.

S. DUMITRU

PE MARGINEA PRODUCȚIILOR DE FINE DE AN ALE ȘCOLII DE MUZICĂ DIN BUCUREȘTI

Creată în anii regimului nostru de democrație populară, Școala de muzică din București a împlinit șase ani de rodnică activitate. De la cei cîțiva profesori și elevi, de la o clădire alcătuită din cîteva camere, astăzi Școala de muzică a ajuns la circa 500 de elevi, peste 100 profesori, avînd și o impunătoare clădire. Noul local dispune de peste 80 de clase de studiu, o cantină, un dormitor, o sală de concerte, studioul „Th. Rogalski" de circa 350 locuri, un parc etc. ceea ce a permis organizarea învățămîntului artistic în condiții optime. Rezultatele nu au întîrziat să apară evidențiate în cele trei producții de fine de an școlar, desfășurate în sala „Dalles" și „Ateneul R.P.R.", — precum și în finala pe țară a concursului național al tinerilor soliști.

Nivelul artistic al producțiilor din anul acesta a depășit simțitor rezultatele trecutului. Școala s-a prezentat cu trei audiții la care au participat 35 de elevi. Absolvenții au cîntat concerte dificile din marele repertoriu, fiind acompaniați de Orchestra Simfonică Radio.

Succesul de care s-au bucurat producțiile anului 1955, trebuie căutat în primul rînd în munca zilnică, migăloasă și serioasă, depusă de elevi și profesori,

iar în al doilea rînd, în posibilităţile pe care tinerii artişti le-au avut anul acesta de a apărea de nenumărate ori pe scena de concert. De la inaugurarea Studioului „Th .Rogalski" — laboratorul intern al şcolii — şi pînă la finele anului şcolar, în fiecare miercuri după-amiază au avut loc audiţii susţinute de elevi, astfel încît aceştia s-au familiarizat cu scena; au urmat şedinţe de analiza muncii cu elevii şi apoi cu profesorii, s-au depistat o serie de talente din cadrul intern şi s-a îmbunătăţit tehnica individuală, unele audiţii constituind un preţios schimb de experienţă între clase.

Privite în ansamblu, cele trei producţii ne conduc către o serie de rezultate îmbucurătoare, ce merită a fi relevate.

Repertoriul de anul acesta a fost mult mai pretenţios, mai bogat, mai variat şi lucrările compozitorilor romîni au ocupat un loc mai important ca în trecut. S-a ajuns ca elevii din ciclul elementar să abordeze Schumann şi Debussy, în lucrări de dificultate tehnică (Suita „Colţul copiilor"). De asemenea, toţi absolvenţii s-au prezentat cu concerte (Weber — clarinet, Wieniavski — vioară, Mozart — fagot, Mendelssohn-Bartholdy — pian, Glier — corn). Totuşi, nu putem să fim mulţumiţi pe deplin cu repertoriul romînesc care este încă departe de locul ce-l merită; progresul înregistrat de elevi în cei şase ani de existenţă a şcolii, nu mai poate fi o scuză că repertoriul original publicat este sărac şi dificil. Ar fi suficient să arătăm că din cei şapte pianişti care s-au prezentat la producţie, nici unul nu a avut în repertoriu o piesă romînească, deşi literatura acestui instrument este astăzi cea mai bine reprezentată prin tipărituri! Merită să fie subliniată ca pozitivă străduinţa profesorilor C. Metani (clarinet), I. Constantinescu şi N. Mihalache (percuţie), care au introdus în repertoriu lucrări romîneşti de valoare, interpretate la un nivel superior („Eglogă" de Stan Golestan şi Divertisment pentru clarinet, pian şi instrumente de percuţie de Mircea Basarab — prima audiţie).

Tot legat de problema repertoriului, ţinem să subliniem iniţiativa promovării lucrărilor personale ale elevilor (lucrarea „Cloşca cu pui", a elevului Albulescu Nicolae, care încă de la o vîrstă atît de timpurie se preocupă de compoziţie). Un alt aspect îmbucurător al producţiilor de anul acesta l-a constituit *apariţia unor instrumente rar uzitate* pe scenele de concert: xilofon, castaniete, trianglu, tamburină etc. Elevii Albulescu Nicolae şi Fodor Iosif (xilofon) s-au dovedit interpreţi de valoare la aceste instrumente de percuţie (primul a obţinut premiul III la concursul naţional al tinerilor solişti).

Consecventă atitudinii de promovare a fetelor la studiul instrumentelor de suflat, Şcoala de muzică a prezentat şi anul acesta două dintre cele mai bune absolvente: Gregorian Elisabeta (clarinet) şi Gheorghiu Rodica (fagot). Ambele eleve, premiate în cadrul concursului naţional, au dovedit reale aptitudini la aceste instrumente, care în trecut păreau inabordabile pentru fete.

Merită de asemenea să fie subliniat aportul personal adus de o serie de profesori ai şcolii (Maria Sova, Ion Constantinescu, Nic. Marcovici, Alex. Roşianu, Iosif Conta, Dobrogeanu Gherea), care au dat concursul lor elevilor la reuşita producţiilor, precum şi aportul pozitiv al acompaniamentului Orchestrei Simfonice Radio.

Dacă acestea sînt rezultatele pozitive ce se desprind în urma producţiilor, nu putem trece cu vederea slaba participare şi comportare a claselor de canto, canto popular şi instrumente populare.

Puţinii elevi care s-au prezentat, au dovedit încă o dată greşita orientare a învăţămîntului artistic ce menţine aceste secţii fără posibilităţi de dezvoltare, în cadrul Şcolii de muzică; elevii de la canto îşi fixează vocea abia la vîrsta cînd trebuie să termine ciclul mediu, iar cei de la instrumentele populare nefiind notişti, pot primi noţiunile teoretice muzicale la şcoala populară de artă, ei neputînd da rezultate la cursurile de cultură generală şi studiile de specialitate impuse de programa analitică a unei şcoli medii de muzică.

★

Cele trei producţii au avut fiecare un caracter unitar: prima (duminică 26 iunie a. c., sala „Dalles") a cuprins elevii din ciclul elementar şi mediu precum şi unii dintre absolvenţi ce n-au putut să-şi dea producţia cu orchestra; a doua (joi, 30 iunie a. c., sala „Ateneului" a fost consacrată exclusiv absolvenţilor acompaniaţi de formaţia simfonică a Radio-ului, iar în a treia (duminică, 3 iulie a. c., sala „Ateneului") a fost prezentat un program interpretat de talente excepţionale ale şcolii (această producţie, fiindcă a coincis cu serbarea de sfîrşit de an şi cu premierea elevilor, nu a putut cuprinde însă toate elementele).

Eleva *Finkelstein Zitta* (pian — clasa prof. Gina Solomon), deşi numai în clasa V-a elementară, a interpretat totuşi partea I-a din concertul în la major de Mozart, pe care l-a redat cu multă sensibilitate; furată de unele pasaje mai dificile, pianista a părăsit însă, uneori, stilul lucrării.

Eleva Geantă Florela (pian — clasa prof. Cici Manta) a apărut ca solistă a părţii II şi III a concertului de Haydn, după o lungă perioadă în care se specializase ca acompaniatoare. Siguranţa şi precizia atacului, sensibilitatea şi căldura redării părţii a doua toate subordonate unei naturi de o rară muzicalitate, au făcut ca interpretarea pianistei Florela Geantă să se ridice la un nivel artistic superior.

Matură şi profundă, masivă şi clară, ni s-a părut partea I-a a concertului în do major de Beehoven, interpretată de *Maria Bobescu* (clasa prof. Maria Sova). Eleva a trecut cu uşurinţă peste dificilele pasaje ale lucrării fiind solicitată să acorde în supliment „Toccata" de Paul Constantinescu.

Remarcabilă prin nuanţele fine şi pianisimile abia perceptibile, a reieşit „Egloga" lui Stan Golestan în interpretarea clarinetistului *Dan Mîndrilă* (clasa prof. C. Metani).

De un deosebit succes s-a bucurat clasa de producţie a şcolii de muzică (prof. I. Constantinescu şi N. Mihalache), care a interpretat în prima audiţie *lucrarea scrisă anume* de Mircea Basarab: „Divertismentul pentru clarinet, pian şi instrumente de percuţie".

Dacă *Mihu Constanţa* (pian — clasa prof. Stela Pană), *I. Caracota* (harpă — clasa prof. Marica Pessione), *I. Fodor* (xilofon, — clasa prof. I. Constantinescu) şi *V. Damaschin* (violă — clasa prof. C. Mereş), au realizat interpretări de valoare, nu acelaşi lucru putem spune despre elevii *Radu Paraschivescu* (vioară — clasa prof. G. Manoliu), *El. Banciu* şi *Fl. Udrea* (canto — clasa prof. A. Hetta), care au *vădit multe deficienţe* (distonări frecvente, pasaje insuficient studiate ş. a.). Faptul că toţi aceşti elevi sînt absolvenţi, impune o mai riguroasă selecţionare din partea consiliului artistic al şcolii.

Producţia absolvenţilor s-a ridicat la un înalt nivel artistic. *Staicu Paul* (corn — clasa prof. P. Niţulescu), *Elisabeta Gregorian* (clarinet — clasa prof. H. Pandrescu), *Ilarion Ionescu-Galaţi* (vioară — clasa prof. G. Manoliu) şi *Rodica Gheorghiu* (fagot — clasa prof. Emil Biclea) au realizat interpretări remarcabile. Stăpîni deplini pe instrument, atenţi la fiecare nuanţă, *siguri pe cadenţă, maturi*, toţi elevii au reuşit să depăşească tiparul şcolar. Staicu şi Gregorian au adus chiar o accentuată contribuţie personală. Dacă Ionescu-Galaţi şi Rodica Gheorghiu au dovedit în părţile lirice ale concertelor un ton cald şi rotund, nu uşor au învins însă pasajele de virtuozitate din final, asupra cărora mai au de lucrat. *Maria Belle* (pian — clasa prof. Cici Manta) şi *Aurel Grămescu* (canto — clasa prof. Barbu Dumitrescu) au completat programul producţiei absolvenţilor, interpretările lor fiind — în general — corecte, însă nedepăşind nivelul de şcoală.

Serbarea de fine de an a avut darul să satisfacă cele mai exigente pretenţii artistice. Viorica Diaconu (pian — clasa prof. Cici Manta), *Crimhilda Cristescu* (pian — clasa prof. Ada Năsturel), *Mihai Ciortea* (oboi — clasa prof. P. Tornea), *Eleonora Geantă* (vioară — clasa prof. G. Manoliu), *Adina Mîndrilă* (harpă — clasa prof. M. Pessione) şi *Nic. Albulescu* (xilofon — clasa prof. I. Constantinescu), au prezentat cu competenţă, piese din marele repertoriu concertistic. Deşi aproape toţi elevii mai au încă 2—3 ani de studii în şcoală, ei au apărut ca elemente promiţătoare.

Piesa de concert de Weber în interpretarea *Crimhildei Cristescu* (are 13 ani) sau „Suita pentru copii"

de Debussy — atît de plastic redată de *Viorica Diaconu* (are 14 ani) au dovedit nivelul superior pe care l-a atins în şcoala de muzică (de altfel acest fapt a fost confirmat recent şi de acordarea premiului I la concursul naţional al tinerilor solişti).

Cu un ton cald, o largă respiraţie şi o uşurinţă uimitoare în pasajele de virtuozitate, a impresionat oboistul *M. Ciortea* în „Sarabanda" şi „Bourée" de Vasile Jianu. Un talent se anunţă a fi harpista Adina Mîndrilă. Ea a interpretat — stăpînind toate filajeoletele, arpegiile, trilurile — lucrări de Haendel, Erdely şi T. Brediceanu, publicul cerîndu-i repetarea „Horei" compozitorului romîn.

Eleonora Geantă, acompaniată de Florela Geantă la pian, a marcat un real progres în concertul pentru vioară nr. 22 de Viotti. Ton cald, cu un frumos vibrato, un arcuş sigur, o muzicalitate deosebită, iată calităţile vădite de tînăra violonistă.

Remarcabile — dar totuşi sub nivelul interpretărilor mai sus citate — au rămas acele ale elevilor: *Ciceu Eugen* (pian — clasa prof. Ana Altenliu Pitiş), *Karpaţi Victor* (fagot — clasa prof. Emil Bîclea) şi *Silberman Hedwiga* (canto — clasa prof. Rose Damph).

Producţiile de fine de an ale şcolii de muzică din Bucureşti au constituit o frumoasă trecere în revistă a succeselor muncii unui nou an de studii.

VIOREL COSMA

NOTE DIN VIAŢA MUZICALĂ A ORAŞELOR IAŞI, SIBIU ŞI REŞIŢA

Viaţa muzicală a oraşului Iaşi s-a îmbogăţit prin înfiinţarea Corului de Stat „Gavriil Musicescu".

Activînd în cadrul Filarmonicii de Stat „Moldova", corul „Gavriil Musicescu" — organizat în vara anului 1953 din iniţiativa Comitetului Regional P.M.R. şi a Comitetului executiv al Sfatului Popular Regional Iaşi — a cunoscut din prima zi sprijinul puterii locale de partid şi de Stat, care i-au creat condiţiile prielnice unei dezvoltări rapide.

Prima manifestare a corului „Gavriil Musicescu" a fost remarcată şi primită cu satisfacţie în cadrul decadei de închidere a celui de al IV-lea Festival Mondial al Tineretului şi Studenţilor de la Bucureşti, cu care prilej colectivul alcătuit din 45 corişti şi 15 voluntari a prezentat în Iaşi programe reuşite alături de marile formaţiuni sindicale ale Direcţiunii Regionale C.F.R., Direcţiunii Regionale P.T.T.R., Învăţămînt şi E.T.A.C.S.

Colectivul de corişti s-a angajat la noi eforturi care au avut ca rezultat realizarea unui repertoriu variat, alcătuit din cîntece de masă, cîntece populare romîneşti, cîntece sovietice, piese clasice şi mai cu seamă piese vocal-simfonice, astfel că la sfîrşitul anului 1953 corul a putut prezenta în bune condiţii, împreună cu Filarmonica de Stat „Moldova" sub bagheta maestrului Antonin Ciolan, artist emerit al R.P.R. şi a prof. Achim Stoia, laureat al Premiului de Stat, directorul Filarmonicii ieşene, „Dansurile Polovţiene" din opera „Cneaz Igor" de Borodin. Cu prilejul comemorării a 50 de ani de la moartea compozitorului înaintaş moldovean Gavriil Musicescu, Consiliul de Miniştri al R.P.R. a conferit corului de la Iaşi titlul de Corul de Stat „Gavriil Musicescu". Însufleţită de această înaltă cinstire, tînăra instituţie muzicală din Iaşi, cunoaşte o puternică ascensiune, reuşind să prezinte în stagiunea 1953—1954 piesele vocal-simfonice „Cîntarea pădurilor" de D. Sostakovici şi „Pe plaiuri moldoveneşti" de Viorel Doboş, pentru ca la încheierea stagiunii să prezinte în trei spectacole monumentala operă a lui L. v. Beethoven, Simfonia a IX-a, sub conducerea lui Achim Stoia, prezentată pentru prima oară la Iaşi.

In stagiunea actuală, corul de Stat „Gavriil Musicescu" a prezentat un concert a cappella, un concert cu piese de compozitori din Iaşi, două concerte vocal-simfonice cuprinzînd suita „Fluviul erou" de Makarov — avînd ca dirijori pe Dumitru Botez, artist emerit al R.P.R. şi pe George Pascu, dirijorul permanent al corului — un concert vocal-simfonic alcătuit din piese populare romîneşti şi valsuri de largă popularitate, un concert vocal-simfonic cuprinzînd balada „Mama lui Ştefan cel Mare" de G. Dima, un număr însemnat de concerte educative date în întreprinderi, şcoli, cazărmi etc.

După aproape doi ani de activitate neobosită, membrii corului care în afara orelor de repetiţie primesc pregătirea tehnică necesară, au reuşit într-un timp destul de scurt să dobîndească un nivel artistic şi tehnic-vocal corespunzător repertoriului.

Astfel au fost înlăturate unele deficienţe cu privire la omogenitatea grupelor de voci, au dispărut tendinţele răzleţe de intonare cu portamente, precum şi unele particularităţi de emisiune.

In aceeaşi măsură se fac pregătiri pentru ridicarea cadrelor de solişti vocali, care în prezent nu pot face faţă unora dintre piesele aflate în repertoriu, fără sprijinul direct al prof. Ella Urmă, Felicia Tarnavschi şi instructoarea vocală Julietta Haluş.

Colaborarea cu orchestra constituie o preocupare permanentă a conducerii Filarmonicii care organizează, pe lîngă repetiţiile obişnuite, repetiţii speciale, concerte educative combinate şi şedinţe mixte, cu care prilej se pune accentul pe o cît mai justă conlucrare a corului cu orchestra.

SORIN VÎNĂTORU

★

In cursul celor cinci stagiuni de existenţă a Filarmonicii de Stat din Sibiu, această formaţie a reuşit să aibă o serie de realizări însemnate contribuind la educarea maselor prin mijlocirea unui repertoriu variat, prin exemplul muncii şi disciplinii manifestate de orchestră.

Iată-ne la sfîrşitul celei de a şasea stagiuni, cînd căutăm să facem un bilanţ al realizărilor şi lipsurilor acestei formaţii.

Inainte de începerea actualei stagiuni, orchestra Filarmonicii şi-a propus o serie de noi realizări. Astfel s-a acordat importanţa cuvenită popularizării repertoriului clasic, pentru o cît mai desăvîrşită formare a publicului din localitate.

In acest sens, programele acestei stagiuni au cuprins lucrări ale marilor maeştri clasici J. S. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Ceaikovski. Dintre acestea trebuie să ne oprim la Simfonia a III-a „Eroica" de Beethoven amintind clara concepţie a tînărului dirijor Mircea Lucescu, care a reuşit să transmită publicului sensul dramatic, impetuos al lucrării, — precum şi la Simfonia a VI-a „Patetica" de Ceaikovski, unde primul dirijor al orchestrei Henry Selbing a repurtat un frumos succes. Dar pe lîngă opere consacrate ale clasicilor, au fost prezentate şi unele lucrări mai puţin cunoscute, tocmai în scopul educării publicului. Printre acestea menţionăm ca fiind cele mai realizate: Simfonia în sol major de Chr. W. Gluck, Simfonia în si bemol major de J. Chr. Bach, Simfonia „Jena" de Beethoven, Serenada op. 11 în re major de Brahms şi variaţiunile de Arenski pe o temă de Ceaikovski.

La alcătuirea repertoriului acestei stagiuni, Filarmonica a inclus şi piese din repertoriul contemporan, şi anumite compoziţii izvorîte din viaţa noastră actuală. Dintre cele mai reuşite lucrări romîneşti, vom cita Concertino în stil clasic de Dinu Lipatti, executat de tînărul pianist Corneliu Gheorghiu, Concertul de Paul Constantinescu, interpretat cu măiestrie de Valentin Gheorghiu, artist emerit al R.P.R., Concertino pentru pian şi orchestră de Wilhelm Demian din Cluj, căruia Gheorghe Halmoş, artist emerit al R.P.R., i-a dat o remarcabilă interpretare, şi alte lucrări.

Au mai fost interpretate de asemenea Rapsodia romînă de Porumbescu—Bobescu, Rapsodia II-a de George Enescu, suita „Petrecere populară" de Sabin Drăgoi şi poemul simfonic „Prăbuşirea Doftanei" de A. Mendelsohn.

De remarcat este faptul că Filarmonica din Sibiu are o atitudine de încurajare faţă de compozitorii — ce-i drept puţini la număr — din localitate. Astfel dirijorul Henry Selbing, într-unul din concertele sale, a inclus şi piesa „Moment rapsodic" a compozitorului sibian Gheorghe Şoima. Sperăm că pe viitor conducerea Filarmonicii va continua să multiplice acest exemplu pentru formarea şi încurajarea pe scară cît mai largă a compozitorilor locali.

Pe lîngă piesele romîneşti, un mare răsunet în publicul sibian îl au şi cele aparţinînd muzicii clasice ruse şi sovietice, care au fost nelipsite din aproape fiecare concert.

Nu toate aceste lucrări au fost interpretate la înaltul nivel artistic al compoziţiei. Totuşi, putem remarca unele din ele: Simfonia în re minor de Rahmaninov, dirijată de Henry Selbing, care a dovedit înţelegere faţă de stilul şi conţinutul lucrării şi povestirea simfonică „Petrică şi lupul" de Serghei Prokofiev, dirijată de Mircea Lucescu, cu concursul tinerei actriţe Sofia Albu de la Teatrul de Stat din Sibiu, care prin povestirea sa caldă şi plină de expresie a contribuit la redarea cu succes a lucrării.

Filarmonica a avut în vedere în acelaşi timp şi satisfacerea publicului larg al Sibiului, oferindu-i posibilitatea de a asculta concerte populare.

Cu minuţiozitate şi interes a pregătit dirijorul Lucescu aceste lucrări de factură mai uşoară (J. Strauss, Suppé, Rossini). Solist al unui asemenea concert a fost Ion Dacian, artist emerit al artei din R.P.R. care a cîntat cu multă căldură şi expresivitate arii din cele mai cunoscute operete.

In cadrul acestei filarmonici, au avut prilejul să repurteze succese atît soliştii amintiţi mai sus, cît şi pianista Magda Nicolau (Concertul de Ceaikovski), violonista Sylvia Stark (Concertul de Bruch), violonistul Ion Voicu (Concertul de Paganini), violoncelistul Alfons Capitanovici (Concertul de Haydn) şi violonistul Mihai Constantinescu (Concertul de Brahms). De un deosebit succes s-a bucurat Mîndru Katz, artist emerit al R.P.R., cu Concertul de pian în fa minor de Chopin, datorită profunzimii, căldurii şi forţei cu care l-a interpretat. Publicul sibian îl doreşte din nou şi cît mai curînd în mijlocul lui.

Nu cu mai puţin entuziasm au fost primiţi cei doi solişti străini, Wladislaw Kedra (R. P. Polonă) care a susţinut un recital Chopin şi Leonard Cassini (Marea Britanie) cu Concertul pentru pian de John Ireland, la care nu putem să nu amintim competenţa cu care Henry Selbing a acompaniat acest dificil concert.

In afară de aceşti solişti oaspeţi, Sibiul are şi soliştii lui locali: tînărul oboist Constantin Scurtu, solist al Filarmonicii, renumit prin sunetul lui frumos, care a debutat cu concertul pentru oboi de Haydn şi Mitzi Klein-Hintz profesoară la Şcoala populară de artă, care a interpretat Concertul de pian în sol minor de Mendelssohn-Bartholdy. Trebuie să arătăm însă că aceşti solişti care merită toate laudele, sînt foarte rar programaţi.

De aceeaşi primire caldă se bucură şi dirijorii oaspeţi şi credem că pentru tînărul dirijor Theodor Costin (Craiova) este o amintire tot atît de plăcută debutul său din Sibiu, pe cît de plăcută este şi amintirea publicului sibian pentru frumoasa realizare a Simfoniei a IV-a de Ceaikovski, pe care talentatul dirijor a prezentat-o aproape ireproşabil.

O altă manifestare a Filarmonicei de Stat din Sibiu sînt şi tradiţionalele Concerte de muzică de cameră, în care frumoase succese au realizat violonistul Alfred Salmen, violoncelistul Wilhelm Thiess şi Cvartetul Mihăilescu.

De o mare popularitate se bucură şi concertele de muzică populară date de formaţia „Cindrelul" a Filarmonicei de Stat, cu concursul soliştilor oaspeţi şi locali — dragi publicului nostru.

Sperăm că pe viitor, responsabilul Sfatului Popular cu problemele artistice va avea o mai justă înţelegere faţă de problemele Filarmonicii, fără a părtini formaţia „Cindrelul" în detrimentul orchestrei simfonice.

De asemenea, este de dorit ca forurile îndrumătoare pe linia Partidului şi a Sfatului Popular să vegheze la o cît mai raţionată utilizare a Filarmonicii, astfel încît să nu fie prejudiciat nivelul artistic al orchestrei.

Totodată publicul spectator, din ce în ce mai pretenţios, ar dori ca muzica să fie cîntată într-un cadru potrivit; într-adevăr spaţiul este insuficient, orchestranţii făcînd eforturi pentru a nu se lovi între ei, iar decorul are cîteodată a nepotrivită înfăţişare.

Cu experienţa acestei stagiuni, Filarmonica din Sibiu a mai făcut un pas înainte realizîndu-şi majoritatea obiectivelor propuse.

Mergînd pe drumul sănătos pe care a apucat, remediindu-şi lipsurile din ce în ce cu mai multă atenţie, Filarmonica din Sibiu va deveni o orchestră fruntaşă a patriei noastre.

A. POENARU

★

Manifestările muzicale locale din ultima vreme pot fi caracterizate printr-o perioadă de relativă stagnare. Ne referim la activitatea Orchestrei simfonice muncitoreşti şi a Corului C.M.R. (Combinatul Metalurgic Reşiţa). Puţinele concerte şi spectacole muzicale ce s-au desfăşurat la intervale destul de neregulate, se datoresc mai mult unor formaţii ale întreprinderilor locale — organizate şi înjghebate ad-hoc — precum şi unor ansambluri străine, care au vizitat oraşul nostru în turnee. De asemenea, încercarea de a înfiinţa un ansamblu de estradă nu a dat rezultatele dorite.

Orchestra simfonică muncitorească după frumoasele succese cîştigate pînă la începutul acestui an, nu a mai dat nici un concert. De cîteva luni, activitatea ei se reduce la obişnuitele repetiţii săptămînale şi acelea cu cîte 8—15 instrumentişti, fapt care nu dă posibilitatea susţinerii unui ansamblu complet. In prezent Orchestra simfonică muncitorească din Reşiţa, trece printr-o perioadă de scăzută calitate a muncii. Cauzele care au creat această situaţie, nu prea onorabilă pentru un ansamblu cu un trecut plin de succese, sînt şi obiective şi subiective şi înlăturarea lor revine exclusiv Sindicatului C.M.R. care este chemat să rezolve de urgenţă această situaţie.

Compusă din muncitori, muzicanţi amatori — care pînă mai ieri culegeau roadele unei munci plină de speranţe de viitor — această formaţie nu poate şi nu trebuie să se destrame, din cauza unor chestiuni de ordin organizatoric. Rîndurile prezente să fie un semnal şi un îndemn în acelaşi timp, pentru toate forurile care se interesează şi au datoria să se intereseze de existenţa unui colectiv muzical de talia orchestrei reşiţene.

Iată de ce, concertul din 30 mai a.c., dat de Corul C.M.R. a înviorat întrucîtva atmosfera de lîncezeală pe linia activităţii muzicale locale, a Reşiţei.

Prezentat într-o formă restructurată prin cooptarea unor elemente noi, din fostul Cor S.R.U.P., Corul C.M.R. după o lungă perioadă de muncă, s-a prezentat într-o „primă audiţie" din anul acesta cu largi posibilităţi de dezvoltare, cu însuşiri care trebuiesc perfecţionate şi ridicate la cea mai înaltă expresie artistică.

Cu un repertoriu nou, împrospătat cu bucăţi corale din repertoriul naţional şi universal, execuţia programului din seara zilei de 30 mai a.c. a satisfăcut din plin exigenţele publicului reşiţean.

Din repertoriul executat vom cita bucăţile: „Pe Valea Boşneagului" de N. Lighezan şi „Reşiţana" de Filaret Barbu, ambele în primă audiţie. Cea de a doua, dedicată de autor corului din Reşiţa, pe o temă populară, oglindeşte viaţa muncitorilor într-o culoare plină de umor şi şagă.

Remarcabile au fost ca execuţie „Valurile Amurului" de Socolov, „Dunărea Albastră" de J. Strauss (ambele lucrări cu acompaniament de pian), „Grivita Roşie" de Gh. Bazavan — prin dinamismul interpretării, corul din „Cneazul Igor" de Borodin — prin nuanţă-

rile obținute, în „Noaptea liniștită" de Brahms și „Noaptea" de Delcasso — prin finețea unor pianissimo-uri bine gradate, „Bandura" de Davîdovski — prin redarea coloritului dansului ucrainean, etc.

Programul coral a fost împletit cu bucăți solo cu acompaniament de pian. S-au remarcat dintre soliști: baritonul Mircea Martin în „Sînt păstor de munte" de C. Mereș, altista Milița Duma în „Năcăjit e omul, doamne" de Sabin Drăgoi, soprana Lucia Damșa în „Cîtă boală e prin țară" de S. Drăgoi și „Turturea din Valea Seacă" de Tiberiu Brediceanu, altista Ana Mănescu în „Voinicel cu părul creț" de Tiberiu Brediceanu și alții.

De asemenea au mai cîntat părțile solo, C. Mănescu în bucata „Pe Valea Boșneagului" și L. Damșa, M. Martin și Karol Krischer în „Bandura".

Au fost interpretate numai cu cor bărbătesc bucățile „Coasa" și „Mîndruța cu casa-n colț" de I. Vidu.

Cu ocazia concertului s-au putut observa și unele lipsuri și deficiențe de natură tehnică. E necesară completarea grupului tenorilor cu încă cîteva elemente, partea aceasta fiind prea slabă față de restul vocilor. Frazarea pe alocuri nu este încă perfectă, tonul nu e omogen. De asemenea în unele bucăți era bine dacă s-ar fi insistat mai mult asupra nuanțării, pentru obținerea contrastelor în exprimarea ideii muzicale. Stăpînirea deplină a vocilor de către dirijor poate fi făcută cu succes numai atunci cînd textul bucăților se știe pe de rost. In acest sens, munca corului va trebui să elimine dosarele cu note care nu mai slujesc decît pentru citirea textului.

S-a mai observat o ușoară nervozitate care a stăpînit în bună parte pe coriști și în special pe soliști. Așa cum s-a prezentat la al doilea concert însă, corul și-a dovedit o dată în plus, calitățile care i-au adus cele trei premii obținute la concursurile de coruri pe țară, ținute la București în anii 1949, 1950 și 1953.

Profesorul Ion Romînu, dirijorul corului, e stăpîn pe arta și tehnica lui. Acompaniamentul la pian a fost ținut de profesoara Maria Liesenfeld, care dacă ar fi avut la dispoziție un pian acordat și bine pus la punct, ar fi putut urmări pe soliști cu mai mult succes.

Faptul că ambele concerte s-au bucurat de succes, dovedește că publicul reșițean știe să aprecieze o astfel de muzică, arătînd un interes tot mai mare pentru concertele cu nivel artistic superior.

Ținem să subliniem faptul, că Corul C.M.R. s-a deplasat de două ori la Hunedoara și Bocșa Romînă, unde prin concertele date a căutat să facă cunoscută oamenilor muncii din acele localități, frumusețea cîntecelor din același program.

SEVER DAMȘA

Evantia Costinescu

Teatrul de Operă și Balet este grea încercat prin moartea Evantiei Costinescu, artistă de valoroase resurse vocale și interpretative, care în scurta sa existență și-a dăruit cu generozitate talentul și nobila sa muncă, convinsă de înaltele țeluri ale artei.

Absolventă a Conservatorului din București în 1930, unde studiase cu Elena Anghel și Mihail Vulpescu, Evantia Costinescu se perfecționase în arta cîntului la Milano cu Giuseppe Païs, apoi la Viena unde urmărise, cu Kaschowska, îndeosebi interpretarea liedului.

Revenind în țară, ea s-a manifestat mai întîi ca solistă în corul „Carmen" unde minunatele sale însușiri vocale au făcut-o să se distingă din capul locului, pentru ca în 1934 să debuteze pe scena operei din București în „Mimi" din Boema de Puccini, unul dintre succesele ei cele mai frumoase.

Pe rînd interpretă a principalelor roluri de soprană lirică din operele Faust, Carmen, Traviata, Flautul fermecat, Falstaff, Nunta lui Figaro ș.a., Evantia Costinescu a creat în Teatrul nostru Muzical și roluri în premieră, în „Regina primăverii" de Gluck, „De-aș fi Rege" de Adam, „Pasărea măiastră" de Borgovan. Dotată cu voce de o remarcabilă claritate, forță și culoare, în același timp cu un excepțional talent dramatic, ea a lăsat în teatrul muzical două creații de neuitat: „Grisi" din „Casa cu trei fete" de Schubert și „Zița" din „O noapte furtunoasă" de Paul Constantinescu — acest din urmă rol realizat cu un umor, o vervă și un realism demn de cei mai mari interpreți ai teatrului lui Caragiale.

A fost una dintre puținele noastre cîntărețe care a strălucit atît în teatrul muzical liric cît și în sălile de concert, unde repertoriul său era deosebit de bogat, de variat, de la aria antică și canzonetta italiană, la lied și la cîntecul romînesc, pe care le-a redat cu căldură și sensibilitate, cu o adîncă pătrundere a stilului specific fiecăruia.

Evantia Costinescu a purtat cu cinste și putem spune cu glorie, cîntecele și interpretarea romînească peste hotarele patriei noastre.

In 1936 corul „Carmen", a cărui solistă preferată era, dă concerte la Varșovia, critica muzicală relevînd interpretarea ei plină de grație și simplitate, iar la Atena este aplaudată furtunos (relatează ziarele) pentru tehnica și expresivitatea ei subtilă.

Alături de George Folescu — de a cărui interpretare se apropia prin căldura sentimentului și expresia-i scînteietoare — de George Enescu și de Dinu Lipatti, ea a înfățișat cu un deosebit succes, în 1937, la Paris, muzica poporului nostru. Evantia Costinescu s-a făcut remarcată oriunde a cîntat, la Sofia și la Belgrad, la Zagreb, la Teplice, interpretînd cu o voce lirică de mare căldură, atît arii de concert sau rolurile principale din „Boema" și „Carmen" cît și cîntecul romînesc.

Cîntăreață eminentă, ea își apropriase, cu o exemplară conștiinciozitate artistică, o seamă de lucrări de greutate din repertoriul vocal simfonic, ca simfonia a IX-a de Beethoven, Simfonia a IV-a de Mahler, Recviemul de Fauré, Stabat mater de Pergolese ș.a. manifestîndu-se la Ateneul R.P.R. sub bagheta dirijorilor noștri de frunte. Ea a înțeles întotdeauna rolul înalt educator al muzicii, care trebuia să se adreseze poporului. O vedem astfel desfășurînd ani de-a rîndul o nobilă activitate de popularizare a muzicii în cele mai largi rînduri ale ascultătorilor, în fabrici și uzine, la Atenee populare, la manifestări ARLUS și la concerte de estradă, purtînd pretutindeni, prin mijlocirea vocii sale plină de prospețime și tinerețe, mesajul unei arte optimiste și viguroase, mesajul muzicii celei mai bune.

Moartea ei este deplînsă atît de colegii și prietenii care i-au cunoscut îndeaproape valoroasele-i însușiri sufletești și artistice cît și de masa tuturor iubitorilor de muzică.

NELLA DIMITRIU-PASCU

solistă a Teatrului de Operă și Balet al R.P.R.

„Sovetskaia Muzîka" nr. 4 şi 5/1955

Nr. 4

In legătură cu plenara compozitorilor sovietici, revista noastră nr. 4/1955 a publicat textul prescurtat al raportului prezentat de L. Danilevici despre simfonismul sovietic şi al discuţiilor. Nr. 4/1955 din „Sovetskaia Muzîka" se deschide cu un material bazat pe raportul lui L. Danilevici „Despre simfonismul sovietic". V. Belîi şi V. Mihailovskaia iscălesc articolul „Întîlniri cu muzicienii beloruşi. Autorii se referă la decada artei şi literaturii beloruse care a avut loc la Moscova, subliniind succesele obţinute de muzicieni beloruşi pe tărîmul compoziţiei şi interpretării şi arătînd criticile aduse în cadrul discuţiilor de la Uniunea Compozitorilor şi de la Societatea teatrală unională, ca şi lipsurile muzicii beloruse.

Cu prilejul celei de a 50-a aniversări a revoluţiei burghezo-democratice ruse din 1905—1907 se publică 15 scrisori inedite ale lui Glazunov din care reiese atitudinea sa înaintată în zilele revoluţiei.

In numărul de faţă se publică în continuare studiul lui Romain Rolland despre Simfonia a IX-a de Beethoven.

La rubrica „Creaţia populară" apare interesantul studiu al folcloristului E. Ghippius despre istoria cîntecului „S-a revărsat marea întinsă", cîntec marinăresc care a devenit primul cîntec revoluţionar al marinarilor. La aceeaşi rubrică poate fi citit articolul „In legătură cu studierea folclorului eston" de U. Kolk, articol foarte critic la adresa folcloriştilor din Estonia Sovietică.

Rubrica „In zilele noastre" cuprinde însemnări de călătorie ale lui Iurii Dzerjinski din oraşul Perm (azi Molotov).

Cunoscuta balerină Galina Ulanova semnează studiul „Mijloacele de expresie ale baletului" în care urmăreşte dezvoltarea artei coregrafice ruse şi sovietice, analizează diferitele mijloace prin care un dansator poate exprima ideea şi subiectul unui libret.

N. Brodianskaia şi S. Ziv publică un articol cu privire la debutul compozitorului gruzin Sulhan Ţinţadze în domeniul muzicii de film. L. Lebedinski scrie despre baletul „Şurale" de F. Şarulin iar V. Levaşov despre montarea operei „Bank Ban" de Erkel la Teatrul de operă din Novosibirsk.

Filmul documentar din R. D. Germană „Ludwig van Beethoven" este prezentat de G. Edelmann.

In revistă se publică corespondenţe şi articole din R.S.S. Autonomă Udmurtă (A. Morov), din China (S. Tenin şi G. Poliakov), Franţa (J. Rouard), Anglia (Evan Senior) precum şi note bibliografice (despre cartea „Cîntecul revoluţionar rus" de Druskin, despre „Studiile de metodică a teoriei muzicii şi solfegiului" de A. Ostrovski) ş. a.

Ca supliment muzical al revistei „Sovetskaia Muzîka" nr. 4, se publică cîntecele lui Georgli Sviridov pe versuri de Robert Burnes.

Nr. 5

Revista „Sovetskaia Muzîka" nr. 5/1955 se deschide cu o informaţie despre Congresul al II-lea al Uniunii Compozitorilor Sovietici care va avea loc în aprilie 1956, anunţînd că revista „Sovetskaia Muzîka" deschide în paginile ei o largă discuţie despre problemele dezvoltării muzicii şi muzicologiei sovietice. La discuţie sînt chemaţi să participe compozitori, critici, poeţi, dramaturgi, regizori, interpreţi, muzicieni amatori şi simpli ascultători. Apoi se publică „Insemnări critice despre simfonism" de Dmitrii Kabalevski. Cunoscutul compozitor trece în revistă „Simfonia a X-a", şi „Uvertura festivă" de D. Şostakovici, Simfonia legendă în amintirea Zoii Kosmodemianskaia de S. Razorenov, Concertul pentru pian de Gherman Galînin, „Patru improvizaţii pe teme albaneze" de Lev Knipper, „Simfonia" de L. Hodgea-Einatov şi cîteva lucrări de tineri compozitori. Kabalevski face cîteva observaţii despre dramaturgia muzicală ş. a.

„Cîntec de lupte şi victorie" se cheamă articolul lui A. Sohot despre cîntecele Armatei Roşii din timpul Marelui Război pentru Apărarea Patriei şi din perioada de reconstrucţie. O. Taktakişvili prezintă într-un studiu, cantata „Cîntec despre Partid" de tînărul compozitor azerbaidjan Andrei Babaev.

In numărul 5/1955 se publică un rezumat al discuţiilor purtate la plenara conducerii Uniunii Compozitorilor Sovietici consacrată problemelor simfonismului.

Rubrica „Problemele moştenirii" este cuprinzătoare. Se continuă publicarea studiului lui Romain Rolland despre Simfonia a IX-a de Beethoven. Un interesant studiu despre „Trăsăturile realismului în opera lui Wagner" este iscălit de M. Druskin; B. Steinpress arată într-un alt studiu legăturile lui Alexandr Alabiev şi Denis Davîdov iar H. Arakelov face o apreciere critică asupra moştenirii de critică muzicală care a rămas de la muzicianul gruzin Zahar Paliaşvili.

„Reflecţii la intrarea în teatru" se intitulează articolul în care E. Groşeva analizează situaţia tinerelor cadre de la Teatrul Mare Academic de Stat din Moscova; tot la rubrica consacrată teatrului muzical şi interpretării se publică articolul lui A. Ikomnikov despre prezentarea operelor clasice pe scena Teatrului de Operă şi Balet de la Minsk (R.S.S. Belorusă) şi articolul lui M. Lvov despre cîntăreţul rus Leonid Sobinov.

In revistă se mai publică o dare de seamă asupra discuţiilor care au avut loc la şedinţa prezidiului societăţii teatrale ruse despre problemele operetei contemporane.

Rubrica „Din sălile de concert" cuprinde cronica unor concerte la care au luat parte dirijorul leton Leonid Vigner (program Skriabin), dirijorul brazilian Claudio Santoro şi dirijorul bulgar Saşa Popov precum şi Igor Oistrah, Bella Davîdovici, Cvartetul „Borodin", S. Neigaus, E. Ghilels, Daniil Şafran ş. a.

Revista publică scrisori adresate redacţiei de diverşi iubitori de muzică (acad. I. Grabar, muncitoarea P. Ioanuşkiria, inginerul N. Vlasov, lt. col. de gardă F. Bogun, ş. a.) despre emisiunile de radio şi producţia de discuri de gramofon precum şi diferite alte corespondenţe.

Rubrica „De peste hotare" cuprinde articolele: Cîntecele populare din Vietnam (Nguen Din Thi), Muzica Braziliei (C. Santoro), muzica sovietică în S.U.A. (Sidney Finkelstein), un compozitor patriot grec (Elena Spiliopulo), Opera din Sofia (M. Sakb) ş. a.

Se recenzează cartea „R. M. Glier" de Igor Belza, culegerea „Creaţia de cîntece populare din regiunea Sverdlovsk" (de L. Hristansen). Cursul de literatură muzicală în trei volume etc.

Ca supliment muzical la nr. 5/1955 se publică piese de muzică de estradă.

CALENDAR MUZICAL

2 august

1891. — S-a născut la Roman compozitorul Mihail Jora, maestru emerit al artei din R.P.R.

6 august

1942. — A murit la Bucureşti compozitorul romîn Alfons Castaldi.

10 august

1865. — S-a născut la Petersburg compozitorul Alexandr Constantinovici Glazunov.

1950. — A murit la Moscova compozitorul sovietic Nicolai Iacovlevici Miaskovski.

13 august

1655. — S-a născut la Leipzig, Johann Christoph Denner, inventatorul clarinetului.

14 august

1893. — S-a născut la Bucureşti dirijorul şi compozitorul Alfred Alessandrescu, maestru emerit al artei din R.P.R.

17 august

1857. — S-a născut compozitorul romîn Eusebiu Mandicevschi.

18 august

1858. — A murit la Iaşi renumitul nostru rapsod popular Barbu Lăutaru (Vasile Barbu Cobzaru).

19 august

1881. — S-a născut la Liveni (Dorohoi) marele muzician George Enescu.

22 august

1930. — A murit la Bucureşti compozitorul Gheorghe A. Dinicu.

31 august

1932. — A murit la Bucureşti compozitorul Gheorghe Cucu.

6 septembrie

1819 — S-a născut la Bucureşti criticul muzical Nicolae Filimon.

7 septembrie

1906 — S-a născut la Corabia compozitorul Nicolae Buicliu, laureat al Premiului de Stat.

9 septembrie

1889 — S-a născut la Bucureşti compozitorul Ion Borgovan.

1897 — S-a născut la Bucureşti Compozitorul Mihail Andricu, maestru emerit al artei din R.P.R.

12 septembrie

1887 — S-a născut la Sulina dirijorul George Georgescu, artist al poporului din R.P.R., laureat al Premiului de Stat.

15 septembrie

1908 — S-a născut la Iaşi compozitorul şi dirijorul Matei Socor, maestru emerit al artei din R.P.R., laureat al Premiului de Stat.

17 septembrie

1922 — S-a născut la Piteasca, regiunea Bucureşti, violoncelistul Radu Aldulescu, laureat al Premiului de Stat.

19 Septembrie

1945 — A murit la New York, compozitorul Béla Bartók.

26 septembrie

1922 — A murit la Bucureşti compozitorul Ioan Scărlătescu.

„MUZICA“
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI CULTURII

Redacţia şi Administraţia:
Bucureşti, Strada Iulius Fucik Nr. 6
Telefon: 1.33.61

Intreprinderea Poligrafică nr. 2, Bucureşti, Str. Brezoianu, 23—25 — c. 3723

Preţul lei 5

277

G. BREAZUL

Invățământul muzical în Țara Românească

La împlinirea a 90 ani de la înființarea Conservatorului de muzică și declamație din București

SUPLIMENT
6-7-8
MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ȘI A MINISTERULUI CULTURII
1955

G. BREAZUL

Invățământul muzical în Țara Romînească

La împlinirea a 90 ani de la înființarea Conservatorului de muzică și declamație din București

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

SUPLIMENT
6-7-8
MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ȘI A MINISTERULUI CULTURII
1955

CUPRINSUL: Introducere. Inceputurile învățământului muzical bisericesc în Principate. — I. Muzica europeană. Învățământul particular. — II. Școlile „Societății filarmonice".—III. „Horul cîntăreților Ștabului oștirii".—IV. „Așezămîntul corpului cîntăreților bisericii domnești de la Curtea Veche". — V. Alte inițiative de învățămînt muzical: conservatorul filarmonic-dramatic din Iași; proiectul lui Wiest.—VI. Muzica în teatru.—VII. Școala de muzică instrumentală. — VIII. Înființarea Conservatorului de muzică și declamațiune.—IX. Scurtă privire asupra activității ulterioare.—X. Conservatorul din București după 23 August 1944.

Introducere

Inceputurile învăţământului muzical bisericesc în Principate

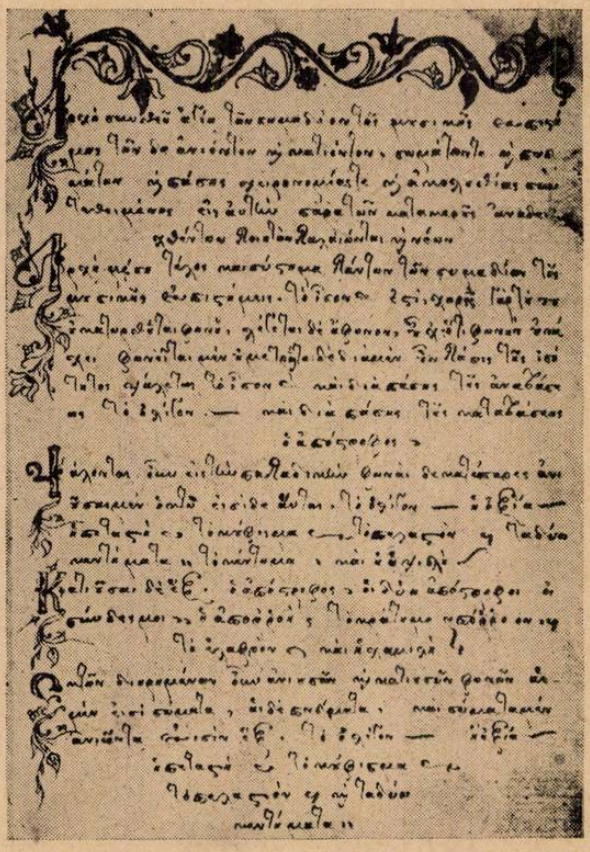
Inceputurile de învățămînt muzical în Principatele românești provin, ca în toată lumea creștină a Evului-mediu, din necesitățile bisericii de a-și pregăti pe oficianții cultului pentru executarea cîntărilor liturgice. [1])

Activitatea didactică era concentrată în jurul învățării după auz a cîntărilor cuprinse în Octoech și în celelalte cărți de ritual și al descifrării lor din cîrligele neumelor în care sînt notate. Secția de manuscrise a Bibliotecii Academiei R.P.R. posedă, alături de numeroase colecții de cîntări liturgice, și manuale de predare a scris-cititului muzical, „gramatici", „introduceri", „propedii", „enhiridii" sau „teoreticoane", în mod eronat numite de apuseni „papadike". Semiografia muzicală de care s-au folosit europenii răsăriteni era cea bizantină. De-a lungul timpului ea a suferit diferite transformări. Ultima, cea de la începutul secolului al XIX-lea, așa numita reformă a lui Chrysant sau „sistima nouă", [2]) a trezit un deosebit interes în Principatele dunărene, provocînd o însemnată dezvoltare a învățămîntului muzicii bisericești. Pentru predarea lui au fost organizate școli speciale. Cea dintîi deschisă a fost cea de la biserica Sf. Nicolae Șelari. [3]) „Și la anul 1820 — scrie Anton Pann — suindu-se pe tro-

1) G. BREAZUL: *Învățămîntul muzical în principatele românești de la primele începuturi pînă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea,* — în *„Anuarul Conservatorului de muzică și artă dramatică din București pe 1941—1942,* publicat de *Mihail Jora",* Imprimeria „Tiparul Universitar", București, pag. 3—47.

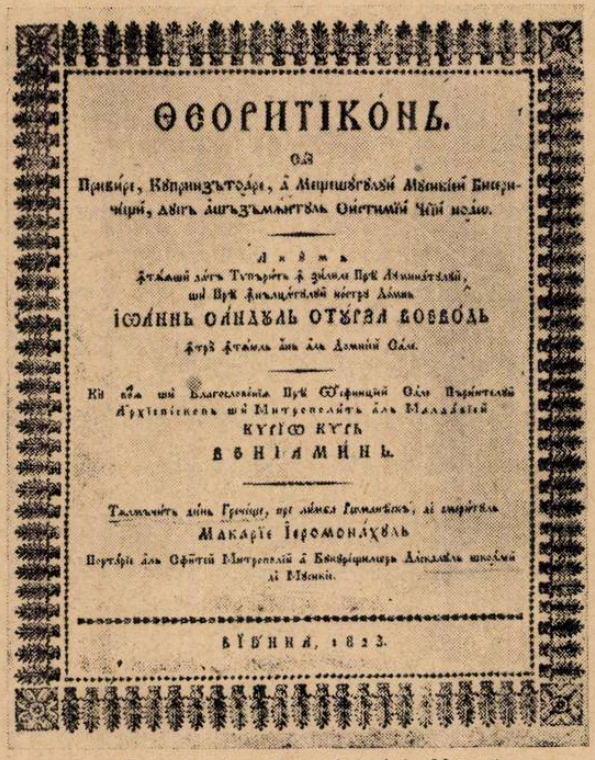
2) ANTON PANN: *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau Gramatica melodică,* București, Intru a sa Tipografie de Muzică bisericească, p. XXXIV. „Apoi Grigorie protopsaltul, Hurmuz Hartofilacs și Hrisant, care acum este mitropolit la Prusa; acești trei fiind desăvîrșiți în sistema Muzicii cei vechi, avînd știință și la deosebite muzico-instrumente persiene și europiene, s-au apucat împreună și au reformat sistema muzicii tot cu semnele vechi cu care se află, lepădînd numai cele de prisos și adăogînd cele de lipsă, au introdus metodul nou; și tălmăcind toate cîntările dascălilor vechi a scris și fiecare mai multe poeme originale, pe care dinpreună cu celelante le-au dat la lumină tipărindu-le, și le avem, și noi romînite".

3) *Ibid:* „Pe la 1816, Petru Efesiu desăvîrșindu-se într'această sistemă nuoă, și viind în București, a fost priimit cu dragoste de cei mai aleși boieri ai patriei noastre, și deschizînd o școală la biserica sfîntului Nicolae din Șelari, a desăvîrșit destui romîni și străini în sistema cea nuoă". Cf. V. A. URECHIA: *Istoria Școalelor,* Tomul IV, București, Imprimeria Statului, 1901, pag. 201.



(Gramatică muzicală, sec. XVIII)

Psaltichie romînească (inceputul sec. XVIII)


ѲЄѠРНТІКѠНЬ.

Сѣ

Прикѵр, кѣрмѵзѣтоаре, а Мѵрѵшѣтоаре Мѵнѵкіей Бисерічѵ, двѵк дѵмѵзѣмѵнтѣлѣ Онѵтѵмій Чѣѵ нолѵ.

Ѵ н ѣ м а

фтѣлѵшѵ лѵкѵ Тѵпографіе а зѣлѵлѵ Прѣ Лѵмѵнѣтѵлѵй, шѵ Прѣ дѵмѵлцѣтѵлѵй нѵстрѵ Дѵмнѵ

ІѠѦННЬ ѲѦНДѦѢЛЬ ѲТѢГѪЛ ВОЕВѲДЬ

фтрѣ фтѣлѵ їмѵ лѵ Домнѵй Ѳѵл.

Кѵ ѵѵл шѵ Благословѵнѵ Прѣ Ѡсфинцѵй Ѳѵл Пѵрінтеле Архіепіскопѵ шѵ Мітрополіт дѵл Мѵлдѵвіей

КѵРІѠ КѵРЬ

ВѲНІѦМІНЬ.

Тѵлмѵчіт дѵнѵ Грекѵще, прѣ лѵмеа Романѣскѵ, лѵ ѵмпѣртѣшіт

Макаріе Іеромонахѵл

Пѵртѣтѵр дѵл Сфѣнтѣй Мітрополіі ѵ Бісѣрічіпѵрѵ Дѵскѵлѵй школій лѵ Мѵнкій.

ВѢДѢНѦ, 1823.

Coperta teoreticonului lui Macarie

nul arhipăstorii prea sfinţia sa părintele Dionisie mitropolit, carele fiind bărbat înţelept, din fiii patriei, plin de rîvnă pentru înaintarea şi luminarea neamului, pe lîngă alte şcoli, *a întemeiat şi o şcoală de muzică bisericească* în sfînta mitropolie, unde orînduind *epistat* pe *părintele Macarie,* (care urmase la metodul nou în şcoala lui Petru Efesiu, pe cînd mă aflam şi eu ca director în tipografia sa ...) fără zăbavă am fost chemat şi eu de conlucrător la tălmăcirea cîntărilor în romîneşte" ...[4]) Cîntările liturgice ca şi notarea psaltică au fost prevăzute apoi ca materie de studiu,nu numai în şcolile speciale de cîntăreţi bisericeşti şi în seminariile clericale, ci, parte din ele, împreună cu noţiuni elementare de psaltichie, şi în planurile de învăţămînt ale celorlalte şcoli publice. De un astfel de învăţămînt, predat de dascălii de biserică, îşi aduce aminte Ion Ghica : „La Chiosea, ca la Chiriţă, ca la Stan, lucrurile mergeau altfel ; viaţa lor era cu copiii din şcoală, nu ştia nici şosea, nici cafe-şantan, nici deputăţie. Dimineaţa buchile, oftoicu şi psaltirea, după prînz *psaltichia.* Chiosea avea un

pa, vu, ga, di

care-i eşia pe nas cale de poştă. De pe la de-al de Chiosea eşiau dieci de visterie şi calemgii ; la de-al de el au învăţat să scrie romîneşte Logofătul Greceanu, Văcăreştii, Anton Pann, Nanescu, Paris Momuleanu, etc."[5])

4) *Ibid:* pag. XXXV.

5) ION GHICA : *Şcoala acum 50 de ani,* — în : *Scrisori către V. Alecsandri,* „Biblioteca pentru toţi", nr. 224—225, Bucureşti, Alcalay, p. 75. Cf. V. A. URECHIA, *op. cit.,* Tom. I, pag. 113.

I

Muzica europeană. Invăţămîntul particular

Cultura muzicală europeană pătrunde în Principatele dunărene tîrziu, în secolul al XVIII-lea. Un rol de căpetenie se atribuie într-aceasta ofiţerilor ruşi, care trec pe pămîntul ţării noastre, în campaniile lor împotriva turcilor. *„Influenţa occidentală* — zice Marcel Montandon, în prima schiţă de istorie a muzicii româneşti — *apare în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea ca urmare a armatelor ruse şi a preceptorilor italieni şi francezi* (aceştia refugiaţi din cauza Revoluţiei), *care găsesc acces în marile familii. La balurile pe care le dau generalii ruşi, şi, la rîndul lor, boierii, în perioada de timp de la 1769—1774, costumele şi dansurile ţării sînt puţin cîte puţin părăsite şi înlocuite cu cele la modă de la Paris şi Viena. In 1806—1812, comandantul Miloradovici cere la Petersburg maeştri de dans. Incep a se introduce pianele".* [6]) Abia din secolul al XVIII-lea deci, o dată cu apariţia muzicii apusene în Ţara Românească şi Moldova, se constată nevoia unui învăţămînt muzical care avea să iniţieze pe beizadele şi vlăstarele boierimii în arta marilor maeştri ai clasicismului. Poate fi considerată ca fiind dubioasă informaţia referitoare la educaţia muzicală a fiicelor domnitorului Constantin Brîncoveanu: *„cu dascăli iscusiţi din nemţie deprinsese meşteşugul cîntării cu harpa".* [7]) Dar nu poate fi pusă la îndoială afirmaţia lui Sulzer cu privire la muzicanţii saşi din Braşov pe care el i-a adus Domnitorului din Valahia (1777 ?) pentru muzica Curţii şi *„pentru învăţămîntul fiilor săi".* [8]) Fapt este că, după mărturia lui Sulzer, muzicanţii nemţi („Die teutschen Hofmusiker") cîntau în Valahia, la curtea domnească a fanarioţilor, muzică de *Bach, Haydn, Staden „şi de alţi maeştri europeni"* [9]) şi, pe măsură ce *„muzica europeană"* sau *„evropiană"* — numită şi „muzica *nemţească"* — pătrundea în Principate, se simţea şi nevoia unui *învăţămînt special* al ei. Copiilor lui Alexandru Ipsilanti le preda „muzica europeană", preceptorul lor frînc, de la care luau şi lecţii de italiană şi franceză, abatele Panzini.

Alături de morală, bonton şi lucrul de mînă obişnuit, gramatică, lectură, scris, stil epistolar, elemente de istorie, geografie şi mitologie, figurează în planul de instrucţie şi educaţie al fiicelor de boieri, la loc de frunte, „limba franţozască", *„clavirul"* (sau chiar „glavirul" numit) şi *„jocurile".* Pentru unele „demoazele" se aduc profesori din străinătate. Contractul încheiat în octombrie 1810 la Paris între spătarul Gheorghe Catargi şi Marie Lachapelle Labouloy prevede obligaţia pe care aceasta şi-o ia, de a învăţa pe „Madmoiselle de Catarzy", „scrisul şi limba franceză, *muzica,* desenul şi celelalte talente care fac parte din educaţia unei demoazele bine născute, de a-i forma inima şi spiritul, în fine de a-i inspira principiile morale şi gustul convenienţelor sociale". In acest scop ea se angajează a se transporta în Moldova şi pretutindeni unde „demoazela" ar putea merge să locuiască, timp de şase ani consecutivi. *Elena Tayber* — mai apoi soţia lui Asaki, — adusă în ţară de către vornicul Mihail Sturdza ca educatoare a copiilor lui, fiind recunoscută pentru pregătirea ei de specialitate, în canto şi piano, ea a predat, desigur, şi muzică, contribuind astfel şi prin activitatea sa didactică, ca şi prin exemplul ei şi prin compoziţiile sale, la progresele muzicii în această parte a ţării. *Francisc Serafin Caudella,* tatăl mare-

6) MARCEL MONTANDON: *La musique en Roumanie* — în: *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire,* Fondateur: *Albert Lavignac,* Directeur: *Lionel de la Laurencie.* Première partie, Histoire de la musique..., Paris, Delagrave, 1922, p. 2658. V. şi G. BREAZUL: *Raporturi muzicale romîno-ruse,* Supliment nr. 11—12/1954, *„Muzica",* Revista Uniunii Compozitorilor din R.P.R. şi a Ministerului Culturii, pag. 9—17.

7) DIMITRIE C. OLLĂNESCU: *Teatrul la Romîni,* Partea I. „Analele Academiei Romîne", S. .II, Tom. XX, 1899, Bucureşti, pag. 148. V. şi MIHAIL GR. POSLUŞNICU: *Istoria muzicii la Romîni,* Bucureşti, Cartea Românească, 1928, p. 129.

8) „Vielleicht habe ich selbst, ich gestehe es gerne, auch meinerseits etwas dazu beigetragen, indem ich dem Herrn Fürsten, mit Einstimmung Beider des Kommandanten u. Stadtrichters in Kronstadt, einige sächsiche Musikanten verschrieb, an welchen es ihm zu seiner *Hofmusik* u. *zum Unterricht seiner Söhne* viel gelegen zu sein schien". *Bib. Acad. R. P. R.* Ms. — *Geschichte des Transalpinischen Daciens das ist: Der Walachei, Moldau...* Im Zusammenhang mit der Geschichte des übrigen Daciens als ein Versuch einer allgemeinen Dacischen Geschichte mit kritischer Freiheit entworten von *Franz Joseph Sulzer,* k. k. Rittmeister u. des Sawoischen Dragonerregiments Auditor. Zweiter oder historischer Theil. Prefaţa „geschrieben zu Kraiowa in der Walachei am 1-ten Jänner 1790", Ms. vol. V, p. 6, cf. şi pag. 62—67.

9) „Bei Anhörung des traurigsten Adagio von Bachen, Heyden, Staden und anderen europäischen Meistern, womit sich die teutschen Hofmusiker hören liessen, die der jetzige Fürst in der Walachei auf eine kurze Zeit mehr zum Staat, als zur Ergötzung unterhielt, fragten sie öfters, ob dieses Stück zum Tanzen wäre..." — FRANZ JOSEPH SULZER: *Geschichte des Transalpinischen Daciens...,* zweiter Band, Gräffer, Wien, 1781, pag. 436—437.

lui nostru înaintaş, a venit în Moldova ca profesor de pian şi a predat în mai multe familii din societatea ieşeană. Din odraslele burgheziei, unele merg la învăţătură la vreun „cloşter" — Kloster — de peste munţi. Astfel negustorul Ioan Băluţă, la începutul secolului trecut, îşi trimitea „copila", pe Zmărăndica — aşa o chema, — să înveţe *clavirul, jocurile* (adică dansurile) şi franţuzeasca la „cloşter" în Sibiu, cum dovedesc următoarele rînduri dintr-o scrisoare: „Insemnez Dumneata un lexis (adică o vorbă), ca cînd n-ai fi măiculiţă de copii... Nu pot răbda ca cei vechi... Şi la *clavir* mă rog ca să i se arate călugăriţă, ca, de va fi vreun dascăl să înveţe pe alte copile în cloşter, *să-l tocmească să înveţe şi pă copilă,* iar, cînd nu va fi învăţînd alte copile în cloştel, mă rog de *a i se găsi un dascăl,* şi *să i se tocmească pă trei luni a învăţa-o...* Chir Nicola arată că i-ar fi arătat călugăriţa că de la împlinire anului primeşte şi cu luna a i se plăti înainte... Aşa mă rog i să va plăti şi *dascălului franţuzescu... Că este păcat să nu înveţe Zmărăndica...* Să nu-i rămîie hatîru jos... Mă rogu un *dascăleci mai bun* să i se găsească... Mă rog, cocoană Hagico, să faci bine ca să porunceşti de a să găsi *un dascăl a să tocmi de a învăţa pă copilă şi jocuri,* şi să va tocmi pă trei luni, dar mă rog ca de loc să i se tocmească *un dascăl de a învăţa-o să joace ca să poată învăţa f'o trei, patru jocuri... La clavir şi jocuri, mă rog să înceapă a învăţa".* [10]) Alteori sînt căutaţi profesori de pian pentru a fi aduşi, întreţinuţi gratis şi plătiţi, cum caută pentru „coconiţa dumnealui" un ispravnic de judeţ, la sfîrşitul anului 1809: „Dumnealui coconu Gheorghiţă Drugănescu, ispravnicu acestui judeţ, *are trebuinţă de un dascăl, sau dascăliţă, măcar să fie, care să aibă ştiinţă şi cu meşteşug ca acela să cînte cu clavirul, voind a-l ţinea în casă, să înveţe pă coconiţa dumnealui... cu clavirul...* Să-l tocmeşti dumneata cu anul, dîndu-i pănă la tl. 500 pă an... Şi, pentru şăderea, ar fi în casa dumnealui, făr de nici o cheltuială". [11]) In pensioanele pentru „nobile demoazele", în şcolile particulare, de cele mai multe ori străine, în afară de nelipsita limbă franceză, se predă şi *muzica* (europeană) şi, îndeosebi, *clavirul.* Un astfel de pension este şi al lui Mondonville. Intr-o zi, spune un martor ocular, am văzut la el, „notele de muzică ale unui vals care-i venise de la Paris, în atîtea exemplare, cîte demoazele valache avea în şcoală. Trebuie să fi fost multe, ţinînd seama că erau multe exemplare... [12]) In suplimentul extraordinar al „Buletinului Oficial nr. 44 (1833)" este darea de seamă asupra examenului de la pensionul damelor de Combe şi Bone din Bucureşti, cînd s-au împărţit „cununi şi prèmii fetelor". Iar mai departe, gazeta oficială scrie: „Această ţîrimonie s-a săvîrşit după chipul următor: Pînă ce s-au adunat persoanele ce au fost poftite să se afle de faţă la examen, *muzica Miliţii rumîneşti* a înveselit monomentele (sic!) de aşteptare"; — exista deci, în 1833, muzică militară care putea cînta şi înveseli pe invitaţii la o serbare şcolară. Informaţia arată mai departe că „şcolarele — Smaranda Văcărescu, Eliza Văcărescu, Eleni Mavrocordaţ, Maria Andronescu, Irini Văcărescu, Maria Sulti, Mavrocordata, Brătăşanca, Carnieva, acestea au fost premiante — s-au ecsamenat una după alta la Gramatică, la Geografie, la Mitologie şi la Istorie... Asemenea s-a văzut că tinerele pensionare învaţă cu multă silinţă şi cu spor Caligrafia, Deseniul, *Muzica* şi lucruri de mînă în toate formele cele mai graţioase". Şi, firesc, Buletinul nu trece cu vederea că şcolarele „pronunţiază foarte bine limba franţozească". — Iar în „Curierul romîn" din 28 septembrie 1836, în darea de seamă asupra serbării împărţirii premiilor la pensionul de fete Vaillant, arătîndu-se studiile pe care le fac elevele, sînt menţionate şi *muzica şi jocul,* care „se plătesc deosebit cu preţuri cumpătate. Pe tot trimestrul se face o compoziţie de desen

10) N. IORGA: *Contribuţii la istoria învăţămîntului în ţară şi în străinătate* (1780—1830), Analele Academiei Romîne, Tom. XXIX. — Memoriile Secţiei Literare, (Şedinţa din 9 iunie 1906), pag. 42.

11) *Ibid.,* pag. 34.

12) POMPILIU ELIADE: *Histoire de l'esprit public en Roumanie au dixneuvième siècle,* Tome premier, Paris, Soc. nouvelle de librairie et d'édition, 1905, pag. 222—223: On ne connaît point, à cette époque, de pensionnat similaire en Valachie, sauf celui qu'avait fondé pour les jeunes filles Mondonville, qui nous est signalé par un témoin. „Je sais qu'un jour, en allant voir M. Mondonville, j'ai vu dans son salon les notes de musique d'une certaine valse qu'on avait fait venir de Paris, en autant d'exemplaires qu'il y avait de demoiselles valaques dans l'école. Et il devait y avoir beaucoup de demoiselles, vu qu'il y avait beaucoup d'exemplaires".

și un *concurs de muzică față cu artiștii și cu părinții*".

De bună seamă, sînt și alți profesori de muzică vocală, dar mai ales instrumentală, atît în Moldova, cît și în Țara Romînească, la care recurge burghezia timpului pentru educația copiilor. Incă de la începutul secolului trecut se află în București un anume Nemesis *„didascălul den clavir"*; în 1804 domnitorul dă ordin de expulzare a lui, făcînd „arătare către cinstita agenție (franceză) că omul acesta este rău, cu patimă de beție și înșelător, luînd bani, cînd de la unul, cînd de la altul; ci dar acest fel de netrebnic fiind, nu este primit de Domnia mea a se mai afla de acum înainte aci, în pămîntul țării și cinstita agenție să-l isgonească de aicea negreșit". [13]) Există și alte informații istorice care pot fi adunate spre a căpăta imaginea dezvoltării învățămîntului muzicii europene în Valachia. Dar nici un fapt nu apare mai concludent printre inițiativele progresiste ale timpului, ca cea luată de Dinicu Golescu. „Boier iubitor de progres" — cum zice Ion Ghica — el, „după ce înființase sub direcția distinsului profesor și patriot Florian Aron o bună școală romînească la moșia sa din județul Muscel, *adusese de la Sibiu și un dascăl de muzică, căruia încredințase instrucțiunea instrumentală a doisprezece țigănași,* din care acel maestru formase: doi scripcari, doi flautiști, un oboist, un fluieraș, doi trîmbițași, un toboșar și un țambalist, pe care îi învățase cîteva arii, precum valsul „O du lieber Augustin", cîntecul popular „Was macht der Herr Papa", maestosul himn austriac, o cătăcească și cîteva ciardașuri". [14]) Și Constantin Șuțu a avut ideea de a compune o orchestră regulată capabilă să execute muzică europeană, pentru care scop, punînd la dispoziție ca săli de studiu, propria sa locuință, a adus din Germania un capelmaistru. După doi ani de muncă, muzicanții instruiți de maestrul german au fost în stare să formeze o orchestră care rivaliza cu fanfarele militare valache și care putea executa cu succes piese ale compozitorilor europeni. [15]) Iar Alexandru Ghica, în zelul său pentru *cultura națională,* se gîndește la *concedierea meterhanelei* și la organizarea unei *muzici a Statului și a orchestrei palatului,* în care scop este adus de la Viena *Ludwig Ant. Wiest..* [16]) Astfel ia naștere și se dezvoltă în București un *învățămînt muzical particular,* predat de străini aduși inadins din Apus sau rămași în Principate, unde veniseră să concerteze sau ca instrumentiști și cîntăreți ai diferitelor trupe de teatru muzical care jucaseră în capitalele celor două Principate.

---

13) V. A. URECHIA: *Istoria Școalelor,* Tomul IV, București, Imprimeria Statului, 1901, pag. 134.

14) ION GHICA: *Un bal la curte în 1827,* în *„Scrisori către V. Alecsandri",* „Biblioteca pentru toți", nr. 230—231, București, Alcalay, pag. 54—55.

15) ELIAS REGNAULT: *Histoire politique et sociale des Principautés Danubiennes,* Paris, Paulin, 1855, p. 340: „En 1830, Constantin Soutzo, de la Valaquie, eut l'idée de composer avec les Tziganes un orchestre régulier, capable d'exécuter la musique européenne. Il fit en conséquence, venir d'Allemagne un maître de chapelle, acheta des instruments, disposa pour logements et salles d'étude sa propre maison, choisi parmi ses laïeşi une centaine de sujets jeunes et bien faits, qu'il fournit de vêtements convenables, laissa au maître le soin de guider chacun dans le chois de l'instruments, et fut si bien récompensé de son oeuvre, qu'au bout de deux ans, ses musiciens remplaçaient au théâtre les artistes absents, et formaient un orchestre intelligent, qui rivalisait avec la musique des régiments valaques, et qui abordait avec succès les morceaux les plus savants des compositeurs de l'Europe. Appelés tout à coup à la vie intelectuelles ces hommes s'en montrèrent dignes: on ne pouvait mieux protester contre les abrutissements de l'esclavage".

16) MARCEL MONTANDON: *Op. cit.,* pag. 2659.

II

Şcolile „Societăţii filarmonice“

In „Issachar“, dă Eliade Rădulescu cîteva nume de bărbaţi — Emanuel Băleanu, I. Cîmpineanu, Scarlat Creţulescu, I. Russet, Grigore Cantacuzino, Iancu Filipescu, I. Ottetelişanu, Constantin Manu, Barbu Catargi etc. — care trebuie menţionate în legătură cu crearea Teatrului Naţional, tipăririle de cărţi, opoziţia de principii şi patriotică în contra abaterilor de la lege ale guvernului şi totodată, cu înfiinţarea şi activitatea „Societăţii Filarmonice“. „Societăţile de faţă şi secrete — zice Eliade — datează de mult în ţara noastră, deodată cu începutul impilării, căci după cum s-au zis, unde este impilare acolo şi protestaţie, unde este atac, acolo şi măsuri spre a se apăra. Vedem din istorie — continuă Eliade — că la împrejurări de impilări mari şi de abuzuri din partea grecilor din Fanar... Scularea lui Tudor a fost produsă din sînul unei societăţi secrete... In emigrarea boierilor în Braşov, unii dintre dînşii formară o societate nouă secretă...“ [17]) Idei de luptă şi năzuinţe progresiste, de pregătire a luptei revoluţionare ce va culmina în dezlănţuirea de la 1848, inspiră, aşadar, înfiinţarea de societăţi cu scop politic secret şi cultural mărturisit. La 1827, ia naştere o asemenea *„societate literară“* în ale cărei statute, la punctul VII, era prevăzută *„formarea unui teatru naţional“*, iar la VIII şi ultimul „stăruirea spre eşirea din regimul fanariot prin reforme înţelepte sau reînnoirea primelor instituţiuni ale ţării“. Nu mult mai trziu, în înţelegere cu I. Cîmpineanu, Eliade ia iniţiativa întemeierii *„Societăţii filarmonice“*, nume „care o făcea să pară — cum zicea Iorga — mai curînd o tovărăşie de cîntăreţi“. In ianuarie 1834, Cîmpineanu şi Eliade înaintau „către cinstita Eforie a şcoalelor“, petiţia următoare: „Povăţuiţi de înştiinţarea cinstitei logofeţii a celor bisericeşti, publicată prin Buletinul Oficial de sub nr. 50, 2 noiembrie anul 1833, jos însemnaţii au cinste a aduce la cunoştinţa cinst. Eforii, că *şcoala de musica vocală, de declamaţie şi de literatură*, întocmită după învoirea, dorinţa şi ajutorul a mai multor obraze, *are a se deschide la 20 ale acestei luni*; spre ştiinţa cinstitei Eforii de scopul învăţăturilor acestei şcoli, de profesorii ei şi de şirul învăţăturilor, jos însemnaţii alăturăm aicea foaia *Curierului Romînesc* de sub nr. 71, 7 ianuarie 1834“. Articolul citat arată în mod amănunţit, că cea mai mare parte din boieri şi alţi cetăţeni, pătrunşi de adevărul, dovedit de veacuri, că *teatrul*, însoţit cu învăţătura publică, este cel mai de-a dreptul şi singur mijloc de a dărăpăna obiceiurile cele urîte şi a forma gustul unei naţii, toţi într-o pornire şi într-un cuget prin toate casele au început a-şi arăta dorinţa cea mare, a se chibzui mijloace spre a putea cu vremea a se dobîndi un teatru naţional. Aşa s-a găsit cu cale a se forma o tovărăşie sau *Societate Filarmonică*, ale căreia mădulare fieşticare va contribui cîte un ce pe an, spre a se întocmi o *şcoală de literatură, declamaţie şi muzică vocală*, şi *scopul acestei şcoli să fie a pregăti tineri* prin care pe de o parte *să putem avea un teatru*, şi *de alta să se introducă şi să se întinză în prinţipat muzica vocală*. „Curierul Romînesc“ din 8 februarie 1834 şi anunţă: *„Şcoala de muzică vocală a Societăţii filarmonice s-a deschis, cursurile sînt slobode pentru oricine“*.

Corpul didactic al şcolii filarmonice era format din: 1) *Eliade*, profesor de literatură şi mitologie (fiind şi director şi casier al şcolii), *C. Aristia*, de *declamaţie*, *C. Mihăileanu*, de *lim-*

ΛΥΚΡΖΡΙΛΕ

СОЦІЕТЪЦІІ ФІЛАРМОНІЧЕ

Дела

1. Авгвст: 1833 пънъ ла 1. Апрл: 1835

Публікате

Сире пїінца DD. Соці.

БУКУРЕЦІІ

Ін тіпографіа аві Еліаз.

1835

17) I. HELIADE R.: *Equilibru între antithesi sau spiritul şi materia*, Bucuresci, Publicat de la 1859 pînă la 1869, pag. 79.

ba romînă, Bongianini, de *muzică vocală,* — urmîndu-i apoi *Conti — Schlaf,* de *piano, Duport,* de *danț și scrimă,* iar *Winterhalder* era secretar și bibliotecar. După 7 luni de studiu, Eliade a putut arăta în darea sa de seamă pentru societari că, în acest timp „s-a făcut un mic *curs de literatură,* spre a pregăti pe școlari, a simți frumusețile poeților dramatici, *s-au exersat școlarii la declamație,* dîndu-li-se înainte mai multe scrieri în proză și în versuri, *s-au deprins pe cît a iertat vremea și întîmplările întru muzica vocală* și au început spre formarea unui *balet* și *grațioasa mlădire a trupului, exercițiile danțului.* D. Aristia în vremea aceasta a nesocotit tot felul de ostineală și rîvna celui mai înfocat patriot, făcîndu-se și mădular al societății a jertfi și vreme și odihnă, și a adus lucrul, ca astăzi să îndrăznească a sui pe scenă, tragedia intitulată *Fanatismul. Prin începuturile d-lui Bongianini, madam Caliope, una din școlarele școalei, cutează, acompaniată de d. Schlaf, să cînte cavatina din opera lui Bellini, Piratul*" [18]).

Prin noul regulament pe care și-l alcătuiește, „Societatea filarmonică" își precizează și mai bine scopurile sale culturale. Astfel la art. 5, se stipulează că „*scopul Societății filarmonice este cultura limbii romînești și înaintarea literaturii, întinderea muzicii vocale și instrumentale în Prințipat și spre acestea formarea unui Teatru Național*". Pentru atingerea acestui scop, societatea își propune să întrețină o *școală de băieți și fete,* în care vor preda : un *profesor de declamație,* unul *de muzică vocală,* altul de cea *instrumentală,* unul de *danț* și de deprinderea armelor și unul de *limba romînească* pentru fete sau și băieți, carele va fi dator a învăța cele ce se coprind în cele dintîi trei clase de începători potrivit după cum se învață în școalele naționale și prelîngă acestea va da fetelor și băieților și o mică idee despre *mitologie,* ca una ce este trebuincioasă pentru multe cuvinte în partea dramatică. Se înființează apoi un „pension", în care, un număr de fete va fi întreținut cu hrana, îmbrăcămintea și învățătura din casa societății. Se vor da apoi burse lunare în bani școlarilor, urmînd ca, după terminarea școlii, „să vor hotărî de actori în țara romînească". Ceea ce, din punct de vedere muzical, se clarificase în concepțiile de artă ale lui Eliade, este *interpretarea.* „*In zadar un compozitor* — scrie el în Curierul romînesc — *și-ar alcătui operele sale, căci tot meșteșugul său ar rămîne mort, fără ispravă și chiar necunoscut, dacă artiștii, asemenea lui, sau aproape de a lui învățătură, nu s-ar afla să execute compozițiile lui cu destoinicie, expresia și înfocarea cea mai cuviincioasă. Cea mai desăvîrșită și cea mai atingătoare arie, cîntată de un nedestoinic cîntăreț, în loc de întinerire a inimii, ar pricinui spaima ascultătorului*". Așadar, după un an, comitetul societății filarmonice, prin jurnalul încheiat în ziua de 25 martie 1835, a hotărît ca „*să se așeze o Școală de muzică vocală și instrumentală, în care tinerimea de amîndouă sexurile va fi primită fără plată.* Cu darea acestei învățături să se însărcineze prin contract pe un an d. *Wachmann,* care împreună cu un ajutor ce-și va lua, să aibă leafă din casa societății douăzeci galbeni pe lună, și să dea *lecție de muzică atît vocală cît și instrumentală* cîte patru ceasuri pe zi". [19]) Comitetului îi revine apoi sarcina de a „întocmi *școala dramatică*". A urmat și respectiva înștiințare, prin care se face cunoscut tuturor de obște că *Societatea filarmonică* în scoposul ei, *dorind a se întinde muzica atît cea vocală cît și cea instrumentală, a întocmit o școală publică de amîndouă aceste învățături* și a orînduit pentru acestea profesor pe d. *Vahmann,* fostul capelmaistru al Teatrului nemțesc. Învățătura va fi în sala teatrului în casele d. Slătineanul. Și ceasurile de învățătură sînt întocmite în toate zilele de dimineață de la 10 pînă la 12 *cîntare* sau *muzică vocală,* iar după prînz de la 5 pînă la 7 *muzica instrumentală,* și se vor învăța *tot felul de instrumente* afară de clavir și chitară !... Școala este fără plată atît pentru băieți cît și pentru fete. Și tinerii ce vor învăța, nu vor fi supuși la nici un fel de îndatorire". [20]) Pe lîngă Iohann Andreas Wachmann, fostul șef de orchestră al trupei de operă a lui Theodor Müller, a fost numit, ca ajutor al lui, *Ludwig Wtest,* profesor de vioară, precum și, ca profesor de flaut, *Ferlendis,* venit în țară cu trupa de operă a lui Eduard Kreibig. Deși pianul era în mod expres exclus din planul de învățămînt, după relațiile verbale date de Ștefan Mihăileanu lui Burada, a funcționat și *Spor* — Spohr (?) — ca profesor de piano. După un an de studii, *elevii au reprezentat pentru prima oară în limba romînă,* opera *Semiramida* de *Rossini.*

18) *Lucrările Societății Filarmonice* de la 1 decem. 1833 pînă la 1 april 1835, publicate spre știință D. D. Soți, București, In Tipografia lui Eliad, 1835, pag. 3—4.

19) *Ibid.,* pag. 29. V. și I. Heliade R., op. cit., pag. 84.

20) *Ibid.,* pag. 42.

III

„Horul cîntăreţilor ştabului oştirii"

Din iniţiativa şi sub conducerea *Arhimandritului rus Visarion,* „preot al oştirii", a luat fiinţă în timpul domniei lui Alexandru Ghica, la 1836, pe lîngă „Ştabul şi oştirea cantonată în Capitală", *„Horul cîntăreţilor ştabului oştirii"*; era format din tineri întreţinuţi în numărul soldaţilor miliţiei. Repertoriul „horului", pe de-a întregul rusesc, nu era însă — cum s-ar putea presupune — ostăşesc, ci religios, cultic. Prin el se făcea prima încercare de a introduce în biserica Valahiei *muzica armonică, „muzica vocală",* cum impropriu mai era numită, spre a o deosebi de „psaltichie", muzica monofonică a Răsăritului. Pe de altă parte, spre deosebire de „Societatea filarmonică", „Horul cîntăreţilor ştabului oştirii" urmărea un scop exclusiv religios, limitat numai la trebuinţele oficierii slujbelor bisericeşti, pentru a da răspunsurile liturgice prevăzute de tipic. Acest scop se putea încadra şi el în aceleaşi tendinţe de înnoire şi progres cultural ale epocii „Regulamentului Organic", în care artele erau considerate că au menirea — după cuvîntul generalului Kisseleff— de a „formarisi duhul obştei şi a evgheniси simţirile tinerimii".

— „Farsor vestit era şi Iorgu Caragiale. Învăţa la şcoala militară de cadeţi, cum era pe vremea aia. In şcoală era dascăl de muzică vocală un popă de regiment muscal, rău şi ursuz, fugit de mult din Rusia. Scoate o dată popa pe Iorgu Caragiale la lecţie şi-l întreabă în cîte feluri se duce o notă ţinută. Iorgu se gîndeşte, se scarpină-n cap şi spune: *„Crescendo, descrescendo* şi *ris...* şi *răs...* şi *ris...* şi *răs..."* şi nu mai ştie. „Şi *ris...* şi *răs* ce?" — întreabă popa răstit şi dă să-l apuce de ureche. Iorgu se smuceşte şi răspunde şi el necăjit... „Şi *răs*-popă!" — Apoi i-a dat popa şi *crescendo* şi *descrescendo* şi *risforzando.* Peste cîteva zile a ieşit Iorgu din şcoală, — adică jumătate a ieşit el şi jumătate l-a dat popa afară — şi-a intrat în teatru; era direcţia lui frate-său Costache în tovărăşie cu Costache Mihăileanu".[21]) Nu e greu de identificat aici conde'ul dramaturgului, al marelui Ion Luca. Cei doi Caragiali menţionaţi în amintirile lui, ale fostului sufler, sînt unchii lui: Iorgu şi Costache. Cel mai în vîrstă dintre ei, Costache, conduce, are direcţia împreună cu Costache Mihalache-Mihăileanu a „Teatrului de diletanţi" din 1844 pînă la 1848. In acest teatru a putut intra Iorgu Caragiali după ce a fost eliminat din „şcoală", care era — după „Amintirile" lui Ion Luca Caragiale — o „şcoală militară de cadeţi". Precizînd cronologic faptele, el „plinul de diavolii şi talent, micul Iorgu Caragiale",[22]) debutează la 7 iunie 1845 în piesa „Recrutul răscumpărat". Aşadar, înainte de 1845 a putut fi Iorgu Caragiali elev într-o „şcoală militară de cadeţi". Intr-adevăr, şcoala militară pregătitoare de ofiţeri exista pe acea vreme, în capitala Valahiei. Dar ce fel de „şcoală de cadeţi" va fi fost aceea în programa de învăţămînt a căreia era un curs de „muzică vocală", cu „dascăl" care îl preda, şi care „scoate la lecţie" şi „întreabă" pe „cadeţi", le pune întrebări asupra unor noţiuni de teoria elementară a muzicii apusene? Răspunde, din anul 1881, învăţatul Episcop Melchisedek, marele îndrumător şi sprijinitor al lui Gavriil Musicescu: „Incă de demult, mai întîi în Bucureşti, s-a format sub domnia lui Alex. Ghica o *şcoală de cîntări bisericească armonică* sub conducerea Arhimandritului Visarion, rus de origine. Această şcoală a produs *cel dintîi chor romîn de cîntări bisericeşti armonice.* Arhimandritul menţionat a *prefăcut o mare parte din cîntările armonice ale bisericii ruseşti.* Curînd după aceea, muzica aceasta s-a introdus şi în Moldova, mai întîi în seminarul de la Socola, în domnia lui Mihail Sturza. Şi aici muzica bisericii ruseşti a servit ca bază şi chiar cîntări prelucrate la Bucureşti în şcoala muzicală a lui Visarion".[23]) La acestea, Nifon Ploeşteanu, un alt fruntaş al vieţii bisericeşti de la începutul secolului nostru, adaugă informaţia că *„cel dintîi cor romîn" a cîntat* „întîia oară la biserica Sf. Ionică Moldoveni, apoi la Curtea Veche".[24]) Scriitorul Corneliu Moldovanu, fost

21) LUCA: *Amintiri din teatre* (scrisoarea a doua) — în: *„Convorbiri Literare"* (Iaşi), A. XIV, nr. 11 (1 februarie 1881), pag. 435.

22) DIMITRIE C. OLLANESCU: *Teatrul la Romîni,* II, *Teatrul în Ţara Romînească,* 1798—1898, Analele Academiei Romîne, Şedinţele din 1 noiembrie 1896 şi 17 martie 1897, pag. 138.

23) EPISCOP MELCHISEDEK: *Memoriu pentru cîntările bisericeşti în Romînia* — în: *„Biserica ortodoxă romînă"* (Bucureşti), A. VI, nr. 1 (ianuarie 1882), pag. 40.

24) CORNELIU MOLDOVANU: *Din trecutul nostru muzical,* în: *„Calendar literar şi artistic pe 1909",* Biblioteca romînească enciclopedică „Socec", nr. 21—24, Bucureşti, Socec, 1909, pag. 464—466. V. şi *„Muzica"* (Bucureşti), A. I, nr. 3 (1 martie 1916), pag. 94 şi urm.

secretar al Conservatorului de muzică și artă dramatică din București, într-un mic studiu al său asupra trecutului nostru muzical, culege și el informații, desigur din auzite, asupra aceea ce el intitulează „corul bisericesc". [24]) Toate aceste informații sînt însă incomplete și nici întru totul exacte. Mai întîi se face confuzia, considerîndu-se persoane diferite „Popa Rusu" și „Arhimandritul Visarion"; „găsim în fruntea corului pe Popa Rusu, apoi după Manciu vine Arhimandritul Visarion" — zice Corneliu Moldovanu. Dimpotrivă, aceste nume sînt ale unei singure, ale uneia și aceleiași persoane: Arhimandritul rus Visarion. Prima școală de muzică armonică nu s-a înființat în timpul domniei lui Alexandru Ghica, ci în timpul domniei lui George Bibescu. Școală de cadeți în care să se predea atît de temeinic muzică, „muzica vocală", nu a existat. Dar a existat *muzica ștabului* și *„Horul cîntăreților ștabului oștirii"*. El trebuie să fi fost în imaginația lui Iorgu și a lui Ion Luca Caragiale, „școală militară de cadeți". Oricum, chiar dacă este vorba numai de un „hor de cîntăreți", este de observat rigoarea cu care se preda învățămîntul elementar al muzicii, teoria muzicii. Conducătorul corului era, deci, Visarion. La 1836, pe cînd „Societatea Filarmonica" se desființa, el a fost numit „preot al oștirii" cu leafă de 6.000 lei pe an, pentru a îndeplini „toate datoriile ale religiei pe lîngă Ștabul și oștirea cantonată în Capitală" și *însărcinat „fără vreo deosebită plată, a întocmi și horul de cîntăreți pe lîngă Ștabul oștirii"*. La restaurarea bisericii Curtea Veche, — în termenii inscripției de pe zidurile ei — „eclisiarh bisericei și stăruitor la prenoirea ei a fost smeritul Visarion arhimandrit, Rus". La fel, clopotul cel mare al bisericii: „După arderea Bucureștilor din anul 1847, reînnoindu-se la anul 1852, s-a preturnat acest clopot în zilele preaînălțatului Domn Barbu Dimitrie Stirbey Vodă, eclesiarh fiind prea cuviosul arhimandrit Visarion Rus". [25]) Același Visarion este menționat și în „Catalog Cărților istoricești ce se află în Librierie D. I. Romanov și I. Popovici și *Visarion Rus* în București supt nr. 419 pă Ulița Brașovanilor, și în Iași la D. D. Nica", paginile de reclamă de la sfîrșitul cărticelei de „Cîntece de lume" de Anton Pann din 1837. [26]) În septembrie 1844, Costandin Circinov, „ofițer rusesc", ajuns profesor al seminarului sf. Mi-

Arhimandritul Visarion

tropolii, înaintează înaltei autorități bisericești o listă de „cărțile ce să predau la școlile duhovnicești din Rosiea", pentru a fi alese „vreuna sau mai multe din eale a fi de folos și pentru tinerii romîni" și încredințate „spre tălmăcire măcar la unii din fiii turmei păstoriei voastre, precum spre pildă părintelui Visarion, preotului de la Curtea Veche". [27]) El, *Visarion*, este deci, inițiatorul, organizatorul, și conducătorul *celui dintîi cor bisericesc, „Horul cîntăreților ștabului oștirii"*, care cîntă pentru prima oară, în vechea Țară Romînească, muzică bisericească armonică. Lui i se datoresc apoi, reorganizarea și dezvoltarea acestui „Hor", într-o instituție specială de Stat, *„Așezămîntul corpului cîntăreților bisericii domnești de la Curtea Veche"*.

25) N. IORGA: *Inscripții din bisericile Romîniei*, Fasc. I, București, „Minerva", 1905, pag. 261—262.

26) ANTON PANN: *Poezii deosebite sau cîntece de lume* tipărite a doua oară. Se află de vînzare la D. I. Romanov, 1837.

27) VICTOR PAPACOSTEA și MIHAIL REGLEANU: *Seminarul Central*, 1836—1936, Documentele întemeierii, București, „Bucovina", 1938, pag. 182—183.

IV

Aşezămîntul corpului cîntăreţilor bisericii domneşti de la „Curtea veche"

Incă de la începutul secolului al XVIII-lea a fost organizat la Moscova un *cor bărbătesc* al Curţii Imperiale, care a fost transferat de Petru I la Petersburg; el da răspunsurile liturgice la slujbele religioase de la Curte, iar mai tîrziu participa şi la spectacolele de operă de la Curte. La 1741 s-a înfiinţat o şcoală specială de muzică vocală la Gluhovo în Ucraina, pentru care trebuiau să fie recrutaţi copii cu voci bune din cercul clericilor, al cazacilor şi al burgheziei, pentru completarea regulată a capelei de la curte.[28]) De la finele secolului al XVIII-lea corul a început să se numească *„Capela corală a Curţii"* (Hofsängerkappelle — traduc nemţii). Ea a fost condusă de mari personalităţi muzicale ale Rusiei: Bortneanski, Lvov, Bahmetev, Balakirev, Arenski ş.a. In capelă şi-au desfăşurat munca cei mai mari compozitori ruşi: Glinka, Rimski-Korsakov, Liadov. Din 1802, capela imperială a luat parte la prezentarea oratoriilor lui Haydn şi Haendel, în cadrul societăţilor de concerte din Petersburg. Execuţia capelei se deosebea prin desăvîrşirea interpretării artistice, întrecînd cele mai bune coruri europene. Ea era unul din centrele culturii corale ruse şi a influenţat nu numai dezvoltarea interpretării corale în Rusia, ci şi stilul scrierii corale „a cappella". Ei îi era rezervat dreptul de a redacta şi edita lucrările corale (cele mai multe bisericeşti) ale compozitorilor ruşi. In 1839, pe lîngă capelă au fost deschise clase de muzică instrumentală, a căror activitate a ajuns la un înalt nivel sub conducerea lui Rimski-Korsakov.[29])

Capela corală a curţii imperiale din Petersburg, aceasta este instituţia pe care Arhimandritul Visarion o avea în faţa ochilor, atunci cînd, în urma experienţei făcute cu „Horul cîntăreţilor ştabului oştirii" şi bucurîndu-se de încrederea forurilor conducătoare, sugerează înfiinţarea unui *„corp de cîntăreţi pentru muzica vocală pe lîngă biserica domnească a Curţii vechi"*, cum raportează domnitorului, lui Gheorghie Dimitrie Bibescu, Şeful Departamentului Credinţei, Alexandru Florescu, la 2 februarie 1845, supunîndu-i spre aprobare proiectul respectiv.[30]) Aprobat la 6 februarie cu porunca de „a se pune în lucrare întocmai", *„proiectul pentru aşezămîntul corpului cîntăreţilor bisericii domneşti de la Curtea Veche"* a apărut în gazeta oficială.[31]) Prin art. 1 al proiectului se indică scopul aşezămîntului: *„se întocmeşte un corp de cîntăreţi pentru cîntarea în armonie, care va sluji spre îmbunătăţirea cîntărilor bisericeşti şi spre a se pregăti învăţători care să poată împărtăşi şi altora cunoştinţa de o psaltichie răspunzătoare la adevăratul scop al acestui meşteşug..."* Oricît de inofensivă în aparenţă, redactarea textului nu poate ascunde tonul lui polemic, războiul pe care *cîntarea în armonie* îl declară vechii muzici bisericeşti monofonice bizantine, „psaltichia". Noua „cîntare în armonie", din neştiinţă sau viclenie, este numită aici şi ea *„psaltichie"* (?) însă „psaltichie răspunzătoare" scopului muzicii în biserică; iar pentru propagarea ei, „aşezămîntul" îşi propune să pregătească specialişti, „învăţători". In însăşi denumirea „aşezămîntului", corp de „cîntăreţi", este intenţia, nu atît de a provoca o confuzie cu vechiul dascăl de biserică, ci de a folosi termenul consacrat de „cîntăreţ" şi a-i da un sens nou, evitînd pe cel de „corist". Art. 3 preconizează *„o şcoală"*, care se va socoti ca o sucursală a seminariului mitropoliei. In personalul ei didactic, pe lîngă învăţătorii „pentru carte românească", este prevăzut şi *„un învăţător de muzică vocală"*. In urma recomandaţiei Departamentului credinţei, „chibzuind că, pentru însărcinarea postului de director la pomenitul aşezămînt, este mai cu cerută ştiinţă şi destoinicie Cuviosul Arhimandrit Visarion, îndeplinitorul datoriilor de eclisiarh al bisericii Curţii vechi", el a fost numit director. Se fac apoi intervenţii la consulatul rusesc „ca să i se mijlocească voe spre a trece peste hotar" unui „profesor de muzică vocală" — „profes-

28) Ю. КЕЛДЫШ. *История русской музыки*, гасть первая, Москва—Ленинград, Государственное музыкальное издательство, 1948.

(I. KELDIŞ: *Istoria muzicii ruse*, partea I-a, Moscova-Leningrad, Editura Muzicală de Stat, 1948), pag. 94.

29) Большая Советская Энциклопедия, том 24, стр. 532, *Ленинградская Государственная академическая капелла.*

(*Marea enciclopedie sovietică*, vol. 24, pag. 532, *Capela Academică de Stat* din Leningrad, trad. I. Pavalache).

30) *Arhiva Statului, Administrative* nr. 1783, Ministerul Cultelor şi Instrucţiunii publice, Ţara Românească, Dosarul nr. 369 b/117. Anul 1844, luna decembrie, ziua 27. tomul I, folio 1. (Pe coperta voluminosului dosar — 693 file — se arată că „obiectul este: „Despre restatornicirea (?) corpului coral de cîntăreţi pe lîngă biserica de la Curtea Veche").

31) *„Buletin"*, Gazeta oficială (Bucureşti), nr. 20, 1845, pag. 78—80.

BIBLIOTECA „ASTRA" SIBIU

seur de haut-chant", zice textul intervenției — în persoana celui recomandat de Visarion și anume, Alexandru Levinski „din seminarul Chișinovului, ce se află acolo între regesorii horului acelui seminar". Pînă la sosirea acestuia, „cerut de la Rosie, pînă atunci se va ocupa pitarul Mihuleț pe care am avut și la miliție". Polcovnicul Ganov a fost orînduit din partea domnitorului „pentru înlesnire, ca unul ce se va putea înțelege mai lesne cu cuviosia sa" (cu Visarion). Recrutarea coriștilor se făcea greu; nici în luna mai nu era completat numărul de 48 de cîntăreți, prevăzut de regulament. Iar Levinski sosește abia toamna. Pînă atunci, prin raportul său nr. 38 din 8 iunie 1845, Visarion va face cunoscut departamentului Trebilor bisericești, următoarele: „Dupre adresul C. Dejurstvii N. 3418 cu alăturata copie a înaltului ofis N. 66 să încunoștiințează Direcția Așezămîntului horal că: horul cîntăreților ștabului oștirii cu amploiații lui desființîndu-se din miliție de la I-iu Ghenarie al anului curgători, s-au strămutat în complectul numitului Așezămînt tot de la I-iu Ghenarie după cum să vede și din copia înaltului ofis N. 82, care s-a trimis la direcție pe lîngă adresul Nacialnicului ștabului Domnesc D. Polcovnic Ganov cu nr. 210". [32]) Cu alte cuvinte, nucleul așezămîntului horal a fost format din „horul cîntăreților ștabului oștirii". Pe statul de plată al „amploeaților și cîntăreților care s-au așăzat în slujba așezămîntului horal de la I-iu Ghenarie pînă la I-iu aprilie 1845", în afară de „învățătoru de muzică vocală", Pitarul Ioan Mihuleț, mai figurează „cîntărețul și conrepetetorul cîntării" Grigorie Dumitrescu, apoi cîntărețiî Simon Ionașco, Ioniță Anton, Ștefan Găman și Grigorie Manciu. Organizarea și funcționarea așezămîntului horal dovedesc chibzuința directorului de a folosi și aplica experiența și a tinde la prestigiul de care se bucura „Capela imperială". La 6 noiembrie 1845, Visarion intervine pentru ca în planul de învățămînt să se introducă studiul *viorii*, „fiindcă pe lîngă științele ce se predau la școlarii Așezămîntului Horal este de neapărată trebuință ca cei mai destoinici dintre dînșii *să se împărtășească și de meșteșugul muzicii instrumentale*, din care cea mai potrivită cu trebuința și de nevătămare este violina". E primul pas care se face pentru întemeierea unui *învățămînt muzical instrumental* într-o instituție de stat din Țara Romînească. In planul de învățămînt al Așezămîntului horal, vioara nu este predată pentru cultivarea resurselor expresive la care ea ajunsese în dezvoltarea muzicii pînă atunci, ci ca *instrument de predare* a repertoriului coral al noțiunilor teoretice și al exercițiilor de intonație aplicative, considerată, apoi, ca fiind *„de nevătămare"*, adică de a prejudicia caracterul religios al Așezămîntului. La catedra de vioară va apare ca profesor *Franț Ferlendis*.

In 1849 *materiile de studii*, *„lecțiile* ce se urmez în clasele vocale și instrumentale în Așezămîntul Horal" sînt, cum se vede, de două categorii: A) *cursul vocal*, pe patru ani și B) *muzica instrumentală*, pe doi ani, după cum urmează:

A) *CURSUL VOCAL*

Anul I

a) Abesedar partea I-iu și a II-a în toate tonurile.
b) Tact și feluri de măsuri.
v) Inceputul pieselor din liturghie.

Anul al II-lea

a) Cîntarea tuturor glasurilor pe carte.
b) Cîntarea gamelor din școală.
v) Citirea regulilor pe tablă.
g) Urmarea pieselor din slujba bisericească.
d) Scrierea notelor pe tablă.

Anul al III-lea

a) Cîntarea tuturor glasurilor de rost și a pieselor din octoih pe carte.
b) Cîntarea problémilor necunoscute și a cupletelor din școală.
v) Regulile muzicii de rost cu întinsă deslușire.
g) Cîntarea pieselor bisericești și conserturi.
d) Scrierea notelor pe hîrtie.

Anul al IV-lea

a) Cîntarea glasurilor fără note.
b) Urmarea pieselor variate.
v) Cunoștință de regulile armonii.
g) Notografia.

B) *MUZICA INSTRUMENTALĂ*

Clasul I-iu începător.

Game.

Clasul al II-lea.

Game, poziții și ceva piese ușoare.

Clasul al III-lea.

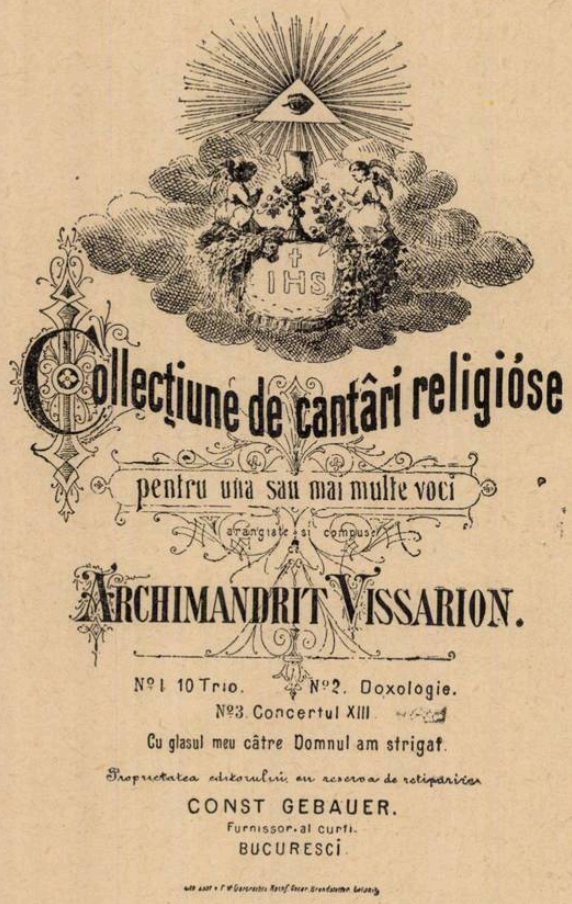
Esersiții în poziții și piese din cvartet.
Esersiții în toate pozițiile, piese necunoscute, precum și solo.

32) *Arhiva Statului, Administrative, nr. 1783* etc..., folio 44.

Se păstrează şi un orar, „programa învăţăturilor din Aşezămîntul Horal", în care, în toate după-amiezile — dimineţile erau consacrate învăţămîntului primar, de la „silabisimu" la „aritmetică mai întinsă" — se preda „tact, abecedar vocal şi game în toate tonurile", „muzica vocală", „cîntarea bisericească din irmologhiu şi octoih şi notografia" şi „cîntarea bisericească în armonie".

Erau trimişi pe atunci în Rusia, pentru a învăţa arta militară, tineri din Ţara Românească ; alţii în şcolile teologice, la Chişinău şi Chiev, precum şi la Petersburg. Visarion socoteşte necesar să trimită şi el *„un şcolar romîn din Aşezămîntul Horal de aici pentru mai mare desăvîrşire şi mai întinsă practică în muzica bisericească la Capela împărătească din Petersburg"*.[33]) În 1846, „au fost trimis cu cheltuiala Aşezămîntului la Rusia pentru practica în muzica vocală şi instrumentală" (vioară şi pian), Ilie Botezatu. „Cu acest şcolar", ca să-l aşeze la numita capelă, a mers la Petersburg şi Visarion, luîndu-şi pentru aceasta concediu în timpul verii şi lăsînd în locu-i pe învăţătorul Oncescu. După doi ani, întorcîndu-se Botezatu, se fac formalităţi pentru trimiterea la capela imperială a lui Dimitrie Dumitrovici. Zbuciumatul an 1848 se resimte şi în „Aşezămîntul Horal" : un şcolar, Nicolae Iosif, era „doritor de reformă". Direcţia vrea să-l elimine din şcoală, dar el, „cetăţeanul" — cum Nicolae Iosif îşi zicea — printr-o jalbă redactată în termeni aleşi, cere ca să fie reprimit în aşezămînt. N. Golescu, ministrul de interne al timpului, dispune ca să fie rezolvată favorabil cererea „cetăţeanului".

Cu privire la *repertoriul* corului, ne stă la dispoziţie o listă de piesele ce se cîntau, redactată de Al. Luca, fost corist de la anul 1847 în corul bisericii Curtea Veche, şi apoi dirijor al lui. Aceste note, 2961 file, broşuri şi partituri, o întreagă bibliotecă de muzică corală, erau oferite în 1891 Ministerului Cultelor şi Instrucţiei Publice, Divizia Şcoalelor. Nu se mai ştie nimic de ele. Cît de mult era răspîndit repertoriul coral rusesc se dovedeşte şi dintr-o altă listă de piese, pe care le-a avut Gestianu, fost profesor de muzică vocală la liceul Sf. Sava şi şef al corului teatrului naţional, precum şi al trupei lui Costache Caragiale. Dar, în această privinţă, sînt mai ales de observat cele trei broşuri apărute mai tîrziu : „Collecţiune de cîntări religioase pentru una sau mai multe voci arangiate şi compuse de Arhimandrit Visarion". La deosebită măiestrie, corul „Aşezămîntului" nu putuse ajunge. Era şi greu ca pe o lipsă totală de educaţie acordică şi polifonică a coriştilor de la Ştabul oştirii şi de la Aşezămîntul horal să se poată ajunge la realizări mulţumitoare. Mai ales la început, corul



nu pare a fi fost satisfăcător, cum rezultă din impresiile unuia din capii bisericii ruse, episcopul Porfirie Uspenski, care, călătorind în 1846 pe la noi, nu trece cu vederea prestaţiile acestui cor : „Am fost la liturghie la Curtea Veche. Corul domnesc e numeros ; mantalele lui albastre sînt frumoase ; pe ele strălucesc nasturii de argint cu pajura Munteniei. Dar cîntarea ? Se aseamănă cu scîrţiitul roatelor neunse. (Vrăbiile nu-s privighetori, iar fluierile nu-s flaute ; chelălăiala pentru prinţul muntean nu-i ceea ce-i melodia şi armonia pentru împăratul rusesc). Băşii, — vizitii ruseşti. Dirijorul e seminarist din Chişinău".[34])

Totuşi Visarion stăruie pentru *„înaintarea acestui sistem de cîntări în Prinţipat, care slujeşte atît spre înnobilarea simţirilor omeneşti în genere, cît şi spre sufleteasca mîngîiere a binecredincioşilor"*.[35]) Şi mai ascuţită apare astfel, contradicţia dintre muzica reprezentată de acest „sistem" şi cea bizantină, şi mai făţişă lupta împotriva acesteia din urmă, care în-

33) *Ibid,* folio 173.

34) *Călătoria lui Porfirie Uspenski pe la noi, 1846,* trad. din rusește de *Ştefan Berechet,* — Biblioteca Slavo-romînă, nr. 1—2, Bucureşti, Suru, 1920, pag. 22—23.

35) *Arhiva Statului,* Administrative, nr. 2614, Ministerul Cultelor şi Instrucţiunii publice, Dosar nr. 533/138, Anul 1849, folio 11.

cepe a fi definită ca „muzichie orientală", cum e numită de Visarion în proiectul său pentru „introducerea cîntării bisericești moderne în prințipatul Valahii după metodul rossienesc". Înființarea de coruri la toate eparhiile precum și predarea muzicii armonice la seminariile teologice, așa cum se preconizează și prin proiect, reclamă o pregătire specială a „învățătorilor de muzică vocală", care „vor împărtăși și altora cunoștința cîntărilor de mare cuviință". Prin urmare, „învățătorii cîntării ce se vor trimite cu cetele pe la Episcopii vor fi datori *a preda și la seminarii cîntările simple, și toți seminariștii fără excepție vor învăța aceste cîntări cu care și vor sluji la viitoarea lor carieră. Cîntarea aceasta simplă, prin punerea la cale a chiriarhilor se va înființa și pe la toate bisericile din capitală și județe unde la fiecare strană va cînta numai un dascăl și cu doi copii deprinși în acest method și pe cînd va începe a se preda această cîntare în armonie atunci Musichiea orientală va înceta cu totul*".[36]) Alături de stilul însuși al muzicii ce se practica în Așezămîntul horal, nu poate fi trecută cu vederea latura de *învățămînt*, tendința de a deprinde tehnica muzicii apusene, notația guidonică, metrica determinată de accent, apoi latura de educație a auzului armonic și polifonic, atîtea aspecte educative, didactice și metodice pe care le relevă activitatea instituției. Ideea de muzică reprezentată de aceasta, își face loc și în trebuințele spirituale ale credincioșilor, cum se constată în anul revoluției, în 1848, din „jalba mahalagiilor de la Mihai-Vodă pentru corul cîntăreților de muzică vocală".[37]) Enoriașii bisericii Mihai-Vodă nu rămîn deci, indiferenți la încercările muzicale ale Așezămîntului horal; de altfel, în acest an, era singura instituție școlară care mai rămăsese deschisă în București. In 1849, domnitorul Barbu Știrbei, în urma raportului ce-i făcuse adjutanții săi, colonelii Voinescu și Florescu — rînduiți înadins „să cerceteze pricina" — constatînd că „acest Așezămînt a fost slab îngrijit", dispune că el „după firea lui, este sub administrația acestui departament — al Credinței și Instrucțiunii publice — însă pă viitor să încredințează sub spețiala-i îngrijire dimpreună cu Eforia Școalelor și direcția instrucții publice". Mai departe, ofisul domnesc recomandă ca „să se dea acestui așezămînt o organizație mai sistematică, adăugîndu-se doi profesori, unul pentru învățăturile scolastice și altul pentru muzică, care de nu să va putea găsi aici, ni se va face cunoscut prin raport, ca să facem punere la cale d'a să aduce d'aiurea".[38]) Poate că, grație intervenției domnitorului, Așezămîntul să fi căpătat o înviorare, căci în anul următor, șeful departamentului credinței, asistînd la examenul de fine de an al școlarilor din „enstitutul corpului coral" — astfel este denumit acum — „a văzut cu mulțumire că pomeniții școlari au făcut progresul mai presus decît ceea ce s-ar fi așteptat" și propune o recompensă pentru Visarion.[39])

O dată cu revizuirea „programei învățăturilor seminaricești" și potrivit, „asemănat luminatei rezoluții asupra proiectului înfățișat de preacuviosul arhimandrit Visarion", în 1852 se prevede în planul de învățămînt al Seminariilor că, „pentru organizare mai sistematică și mai stabilă a muzicii corale, care formează un studiu spețial, este de neapărată trebuință a se găsi 30 de tineri cu glasurile cerute și a se consacra cu neschimbare numai la această învățătură".[40]) Se hotărăște, în același timp, că pe lîngă profesorii trebuincioși, acești tineri să aibă și un director, care să inspecteze pe profesori cum și purtarea și învățătura elevilor. Scopul era, evident, tot corul care, „va cînta la bisericile din capitală la solemnitățile cele mai mari, dupe modul și cu rînduiala ce i se vor prescrie dupe trebuințe". Măsura țintește direct existența Așezămîntului horal, mai ales că se stabilește că „predarea învățăturilor muzicale se va urma în seminarul Sf. mitropolii și prin urmare această școală se va pune supt poruncile și îngrijirea mitropolitului, ca una ce privește la slujba bisericească", scoțîndu-se astfel definitiv de sub autoritatea laică. Pe de altă parte, în acest chip, în seminariile teologice pătrunde „muzica corală" și elemente teoretice și practice de învățămînt muzical apusean, ele predîndu-se paralel cu psaltichia. Tot atunci, în 1852, se face propunerea ca „să se înroleze într-acești interni seminariști, și toți școlarii ce există în Așezămîntul horal, ca să treacă și dînșii cursul seminaricesc, spre a se putea împărtăși cu darul preoției"; prin această măsură se urmărea a nu se „disconda corul pentru care s-a urmat cheltuieli pînă acum" și „că este cu înlesnire a învăța și toți ceilalți seminariști cîntarea corală", iar în al treilea rînd „că se dă acestor coriști o carieră analogă cu a lor vîrstă", putîndu-se „împărtăși de darul preoției". Se face mențiune și de plată deosebită pentru un corist ca „regisor", — adică dirijor de cor — „ce acum îndeplinește la Așezămînt și loc de profesor; este vorba, desigur, de *Grigore Manciu*, care, după plecarea lui Levinski (s. Levițki), a fost numit profesor de muzică vocală. Domni-

36) S. (țela) S. (ava). — *Documente privitoare la relațiile muzicale romîno-ruse. Despre școala arhimandritului Visarion*, — în: *„Studii și cercetări de istoria artei"*, București, A. I, nr. 1—2 (ianuarie-iunie 1954), Editura Academiei Republicii Populare Romîne, pag 238.

37) *Arhiva Statului*, Administrative, nr. 1453, Țara Romînească, Ministerul Cultelor și Instrucțiunii publice nr. 49/44 (821) din 1848, Dosar nr. 44, anul 1848, luna aprilie, ziua 30.

38) *Arhiva Statului*, Administrative, 1783/1844 etc. ... folio 569.

39) *Arhiva Statului*, Administrative, Dos. nr. 2157/1850 folio 3 — apud: VICTOR PAPACOSTEA și MIHAIL REGLEANU: *Seminarul Central*, p. 254.

40) VICTOR PAPACOSTEA și MIHAIL REGLEANU, op. cit. pag. 284.

Alex. Flechtenmacher

torul, întărind aceste propuneri de reorganizare a seminariilor, prin rezoluţia pusă pe proiectul respectiv, arată din nou interes pentru dezvoltarea muzicii corale în biserică şi predarea ei în seminarii: „Iar pentru învăţăturile cîntării horale, noi repetăm cele ce am recomandat... prin ofisul nostru de la 2 februar al anului curgător nr. 98 şi stăruim întru aceasta, pentru că *cîntarea în hor este parte integrantă a oricăreia învăţături de psaltichie* şi într-un număr de 100 şcolari ce au a urma învăţăturile preoţeşti, se pot găsi 20 sau 30 glasuri potrivite, ca pe lîngă obişnuita psaltichie de solo, *să se deprinză a cînta şi în hor, nemai fiind trebuinţă a se întocmi acest horu cu indivizi plătiţi într-adins şi deosebiţi de învăţăturile seminaricești.* Aşteptăm dar, de la religiosul zel a preasfinţilor şefi ai eparhiilor să organizeze cît mai neamînat şi această învăţătură a psaltichii horale, după cum noi prin mai sus zisul ofis le-am recomandat".

Fără a se pronunţa categoric termenul „se desfiinţează", aceasta este situaţia ce se creează Aşezămîntului horal. Din cauza caracterului lui exclusiv bisericesc, el este ameninţat să fie încorporat în seminarul mitropoliei. In acelaşi timp, nu poate rezista nici *curentului de laicizare*, care cuprinde întreaga viaţă obştească a ţării în timpul celor două răbufniri revoluţionare, de la 1821 şi 1848. De aceea, „în 1855, pentru cuvinte de economie şi în vederea scopului cu totul bisericesc al acestei şcoli, s-au decretat, prin jurnalul Conisiliului Miniştrilor de la 24 noiembrie, a se trece ea sub administrarea sf. mitropolii încorporîndu-se cu seminarul, *iar la 1860, prin jurnalul Consiliului de la 16 Marte, fu trecută din nou sub administrarea Ministerului Cultelor transformîndu-se într-o Şcoală specială de Bellearte cu studii muzicale instrumentale şi desemn*" (pictură), fără însă a-şi modifica baza iniţială de cor bisericesc. Dar dacă, în planul de studii, predarea picturii nu poate pricinui nici un motiv de discuţie asupra caracterului învăţămîntului, pictura putînd fi şi religioasă, nu este de privit în acelaşi fel prevederea în rîndul obiectelor de studii a muzicii instrumentale. Nefiind admisă în biserica ortodoxă a răsăritului, introducerea ei într-o instituţie de învăţămînt ca cel ce stă la temelia Aşezămîntului horal, constituie un *revoluţionar act didactic, de laicizare a învăţămîntului,* a cărui adîncă semnificaţie nu este de trecut cu vederea şi ale cărei consecinţe se şi verifică în dezvoltările ulterioare. Intre timp, la direcţia Aşezămîntului, care îşi schimbă mereu numele — „Corp de cîntăreţi pentru cîntarea în armonie", „Corul vocal şi instrumental" (?), „Institutul coral de muzică vocală", „Internatul corpul vocal şi instrumental" etc. ajunge *Grigore Manciu.* In afară de el, „director şi profesor de muzică vocală", pe statele de plată pe 1860 ale „Institutului corpul vocal şi instrumental" figura *Alexandru Flechtenmacher,* ca profesor de *piano, violină* şi *violoncel, Salvatore Carolli,* ca profesor de *viola* şi *basso;* profesor de pictură este Henrich Trenk. In cursul anului 1861 a funcţionat şi *Louis Wiest,* care predase şi la şcoala de muzică vocală şi instrumentală a Societăţii Filarmonice.

Dar în loc să-i favorizeze dezvoltarea, măsurile luate îngreuiază bunul mers al Aşezămîntului horal şi adîncesc contradicţiile care se iviseră în existenţa lui. După însăşi mărturia Arhimandritului Visarion, la începutul anului 1863, „Institutul coral de muzică bisericească modernă" ajunsese în „ruinare". Printre cauzele care l-au adus de la „perfecta sa stare în trecut" la „trista starea lui de astăzi", „primul întemeietor acestei frumoase ştiinţe în Romînia şi fost director Institutului în curs de 20 ani" — cum însuşi se numeşte —, Visarion consideră mărginită cuprindere a proiectului iniţial de organizare „şi chiar abaterea dintr-însul după vremi, precum: *adăugirea profesorilor de muzică instrumentală,* mai mult decît cerea trebuinţa". Din „meşteşugul muzicii instrumentale" singură vioara era considerată — după cum s-a arătat — ca cea mai potrivită scopului instituţiei şi „de nevătămare". Deplîngînd situaţia în care a ajuns instituţia pentru care „a sacrificat anii virtuţilor sale", Visarion propune un proiect de reorganizare a Aşezămîntului horal şi pentru înfiinţarea corurilor la episcopii, seminarii şi şcolile districtuale din Principatele Unite. „Urgenţa comandă — scria Visarion —, ca să complinească acea primitivă întocmire spre a-i da o serioasă

impulsie acestei arte atît de urgente la bisericile romîne". Erau în proiectul de reorganizare întocmit de Visarion și unele propuneri, ce ar fi fost vrednice de luare aminte. Se tinde la „compunerea pieselor în melodii naționale eclesiastice și după regula armoniei", iar acei ce se vor osteni cu aceasta „vor fi nu numai preferați, ci chiar și recompensați pentru ostenelile ce le vor aduce la altarul Patriei". Se stăruie apoi ca toți seminariștii și clericîi „să se deprindă la această cîntare, care prin simplitatea ei și mică teorie cu note tipărite, se poate bine învăța în curs de 8 luni". Este mai ales de ținut în seamă întreg capitolul al treilea al proiectului lui Visarion, intitulat „Muzica vocală în școalele din Capitală și districte", în care se face critica învățămîntului muzical și se arată că „sînt mai mulți ani de cînd onor. Ephorie a școalelor a luat inițiativa ca să se predea această știință la Gimnaziu și școalele elementare, dar, precum se vede că, sau *din lipsa unei programe speciale, sau din alte împrejurări, pînă acum nu s-a dat alt rezultat decît pe fiecare an cîte un imn la solemnitatea împărțirii premiilor de la 29 iunie*" [41]) „Regulamentul școalelor publice din Prințipatul Țării rumînești publicat în ale obicinuitei obștești adunări Lucrările din anul 1832" prevede în învățămîntul pensionatelor de fete „învățături de petrecere de vreme, precum sînt *muzica*, jocul (danțul) etc. In martie 1853, Eforia Școalelor încheia următorul jurnal (pe care îl publică Urechiă în a sa Istorie a Școalelor) : „Pe temeiul art. 151 din Regulamentul organic și în conformitate cu bugetul anului curent întărit de înălțimea sa atingător la *înființarea studiului de muzică vocală, în școalele primare*, Eforia, după chibzuirea ce a făcut astăzi, considerînd capacitatea și bunul metod al Domnului Wachman, profesor de piano și muzica vocală, îl numește provizor profesor de muzică vocală la școala primară din Văpseaua de verde, cu leafă de lei 400 pe lună, îndatorindu-l a intra în funcțiile acestui post, cu începere chiar de astăzi" (12 martie 1853). In 1861 Ioan Wachman este transferat de la culoarea de verde la gimnaziul Matei Basarab. La acest învățămînt muzical se referă în critica sa Visarion și continuă : *„Ca să progreseze această știință care nobilează inima și sufletul omenesc, este de urgență ca învățămîntul acestei științe să se pună fără întîrziere la o regulă mai serioasă și obligatorie ca în toată lumea creștină și civilizată"*. Mai departe este schițată o programă analitică în care se cuprind *gamele* și o *prescurtare de teorie muzicală*, precum și un număr de piese religioase și *imne naționale din poezii morale*. Se recomandă apoi să se întocmească *o programă* de învățămînt obligatoriu cu cel puțin

Louis Wiest

șase ore săptămînal de la clasa a II-a elementară pînă la a V-a gimnazială. *„Cunoștința întonării și armoniei"* se va dezvolta astfel, încît *„acei dintre tinerii ce vor avea talent și aplicare, să poată a se angaja la choruri bisericești, orchestre* teatrale și altele, urmînd și *studiul de General-Bass*, ce se va preda la Așezămîntul Coral. Cu modul acesta, e de crezut, că se va dobîndi mici talente ce pînă acum stau sub obroc, și care cu timpul vor adăuga la lumina științelor, simțul creștin, nobilitoriu și național". Cu toată defectuoasa formulare a propunerilor și erorile de limbă și gramatică romînească, nu se poate tăgădui că, din punct de vedere didactic, sînt în proiectul lui Visarion idei destul de înaintate pentru timpul în care au fost expuse în scris, care apoi, în înțelesul lor, trec de zidurile bisericii și ajung să cuprindă noțiuni de tehnică muzicală apuseană — *teoria muzicii, game, armonie, general-bass, compoziție, orchestră* — ba chiar de stil — *melodii naționale* (eclesiastice). In bugetul Așezămîntului, în afară de dirijorul corului și de ajutorul lui, sînt prevăzuți : *un profesor de „violină și alt-violă"*, unul de *„violoncel și contrabas"* și altul de *„piano-forte* și *regulă de general-bass pentru compoziții"*.

In calitatea sa de *„Superior al Catedralei"* de la Curtea Veche, Visarion stăruie a arăta „mizeria în care a ajuns" corul vocal, și adaugă plîngerea împotriva succesorului său la direcția Așezămîntului și dirijorul corului : „Dirigintele său de azi, lipsind luni întregi de la biserică încredințează sarcina sa unui june elev fără experiență și metodă de a dirija o

41) *Arhiva Statului*, Administrative, Dos. nr. 595, Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice 533/1863, pag. 83.

asemenea funcție. In mai multe rînduri am invitat pe D. Manciu, dirigintele corului, a nu neglija această dreaptă a sa datorie, însă, ca unul ce se află independent, nu s-a conformat legitimelor mele cereri, încît nu s-a cîntat..., ci toate acestea le-a cîntat bătrînul psalt și paracliserul..." Acestea le scria Visarion la 3 aprilie 1863 și cerea să se ia măsuri „spre progresul Institutului și înfrumusețării sf. biserici". Era prea tîrziu însă! Incă din februarie fusese însărcinat un inspector din Minister, Stefan Turnavitu, ca să cerceteze situația „Institutului vocal și instrumental". Raportul de anchetă nu este descurajator. Dar pe el, Consiliul de instrucțiune publică, sezisat de ministru, pune următoarea rezoluție: *„Considerînd că Institutul Coral nu corespunde la destinațiunea pentru care a fost creat, Consiliul opinează ca să se suprime; muzica vocală să se organizeze în seminar pe niște principii mai bune"*. Se pronunță în această privință și Cogălniceanu: „Propun ca internatul școalei de muzică vocală și instrumentală din București de la viitorul an școlar să se desființeze, iar școala să se organizeze întocmai după modelul școalei de muzică din Iași". [42]) Se știe că în 1860, în anul în care „Așezămîntul Horal" își extindea planul de învățămînt și cuprindea în el cursuri de muzică instrumentală, Mihail Cogălniceanu, într-un raport către Domnitorul Alecsandru Ioan I (Cuza), arăta, în calitate de ministru ad interim al Cultelor și Instrucțiunei publice din Moldova, că „artele nu pot progresa de cît cînd ele sînt deopotrivă protese și încurajate de guvernăminte" și propunea înființarea unei *„Școli de muzică și declamațiune"* la Iași; ceea ce a și fost decretat. In „reglementul" școlii sînt prevăzute dispoziții care dovedesc spiritul democratic în care a fost concepută instituția moldoveană. Este de relevat atenția ce se dă „corurilor practice", înțelese, desigur, sub raportul lor educativ, de solidarizare socială. O grijă deosebită este arătată militarilor, uvrierilor (cum specifică „reglementul") adulților care vor forma „coruri naționale". La această școală se referea Cogălniceanu cînd propunea desființarea „Așezămîntului Horal".

Prin procesul verbal din 11 april 1863, Consiliul Superior de Instrucțiune este de opiniune ca „Institutul Coral" *să se suprime*, profesorul de muzică vocală să treacă în seminarul metropolitan spre a organiza acolo corul vocal cu seminariști, iar *„suma de bani alocată pentru acest Institut se va păstra ca economie spre a se întrebuința la timp pentru organizarea unei alte instituțiuni destinate tot pentru muzică"*. [43]) Își însușește această propunere și guvernul, iar Domnitorul încuviințează încheierea Consiliului de Miniștri pentru *„suprimarea Institutului vocal din București"* (19 aprilie 1863). Era în anul votării legii secularizării averilor mănăstirești. Ministerul face imediat cunoscut profesorilor *Alexandru Flechtenmacher, Salvatore Carolli, Grigore Manciu, Barbu Popp* și *Scarlat Cernescu că, de la 20 aprilie curent inclusiv rămîn liberi de la funcțiunea ce au avut-o ca profesori la* „Institutul Coral de muzică din București". Desființarea nu atinge numai pe profesori, ci, în primul rînd, pe elevi care, printr-un memoriu adresat Ministerului, intervin ca să se mențină institutul, terminînd cu... perspectiva că din el „va putea renaște glorioasa armonie clericală a străbunilor noștri prin care să ne putem recomanda și noi înaintea Evropei civilizate și înaintea iluștrilor vizitatori" (?!). Iscăleau acest memoriu 41 elevi din cei 42, 32 interni și 10 externi; printre ei, și Constantin Dimitrescu, de 16 ani, primit în internat la 5 august 1860; începuse să studieze violoncelul cu Flechtenmacher. Zece dintre ei — cei care urmau cursuri de muzică instrumentală — cer apoi ca să li se dea lor gratis instrumentele pe care făcuseră exerciții, ceea ce se și aprobă, rămînînd Ministerului un piano-forte.

42) *Ibid.*, pag. 86.

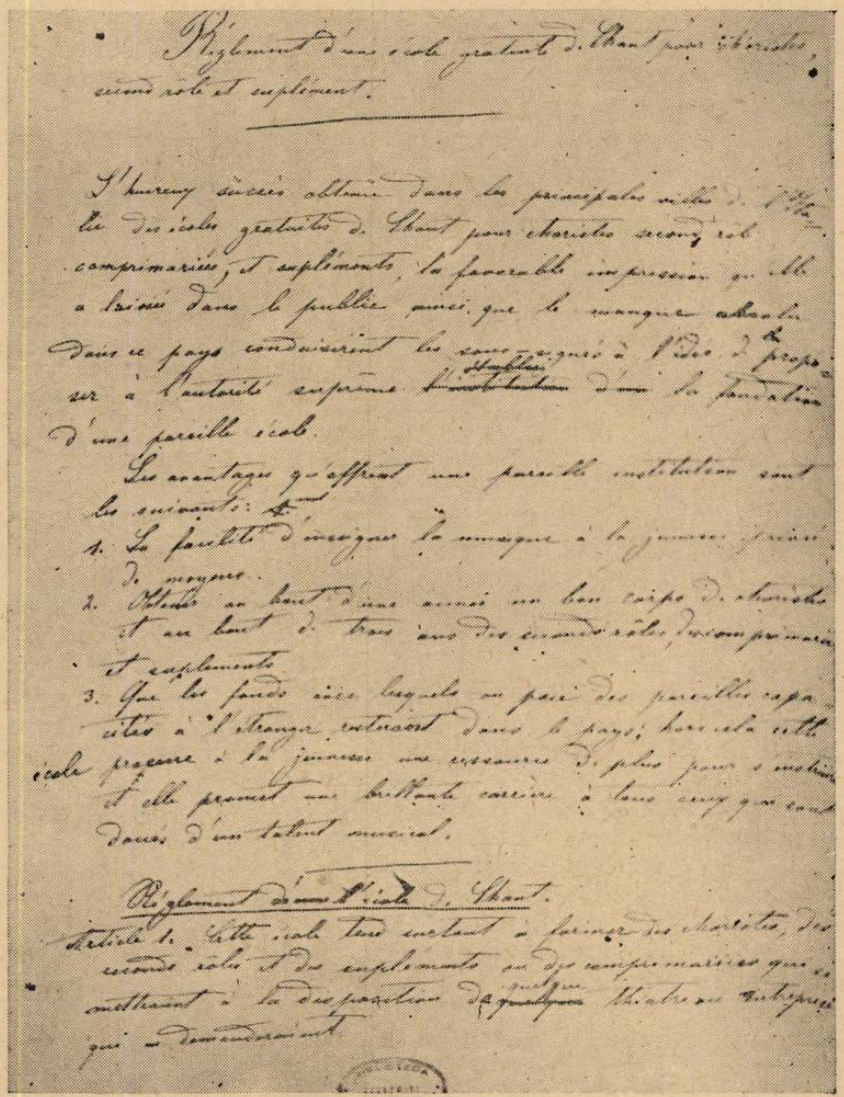
43) *Ibid.*, pag. 105.

V

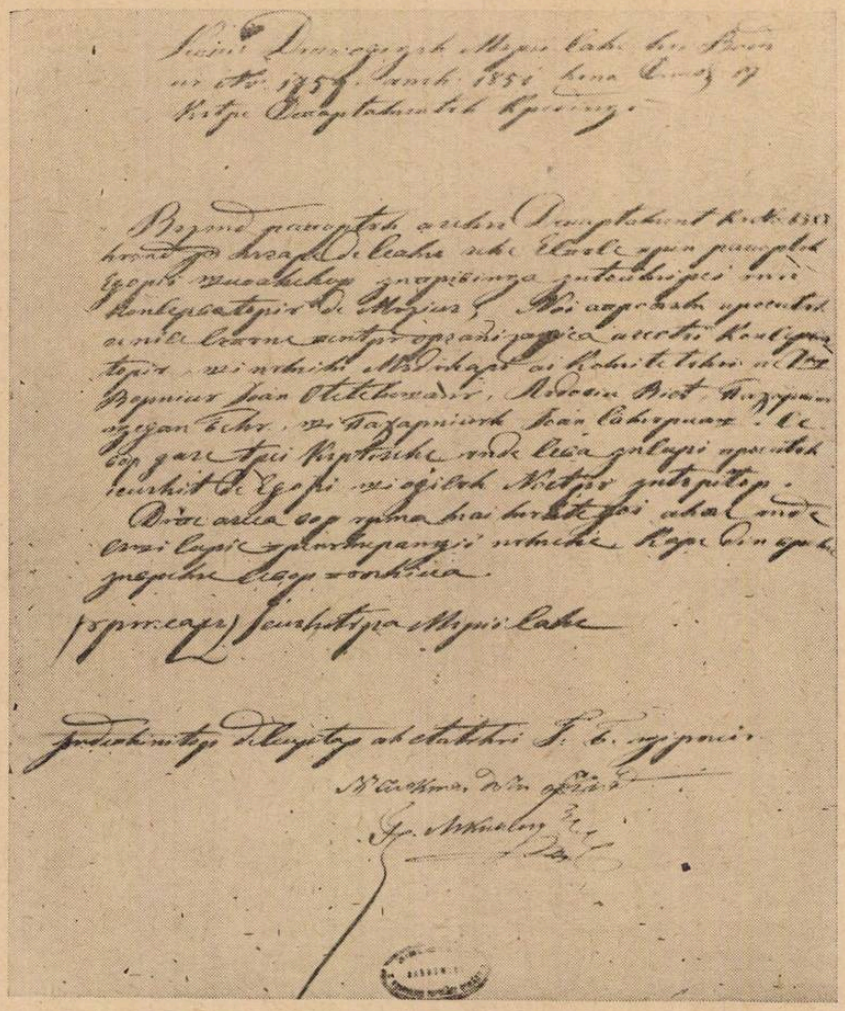
Alte inițiative de învățămînt muzical: conservatorul filarmonic-dramatic din Iași; proiectul lui Wiest

Ideea de societate filarmonică nu rămîne circumscrisă în preocupările intelectualilor progresiști munteni. Ca și ei, moldovenii, din inițiativa lui Gheorghe Asaki, în scopul de cultivare a muzicii și de a întemeia un teatru național, se constituiesc într-o societate: „O soțietate de boeri, doritori de muzică — scrie „Albina Românească" — au informat prin mijlocirea subscrierii, un *Conservator filarmonic-dramatic,* unde gratis (fără plată), se învață muzica vocală și declamația în limba patriei. Directorii Conservatorului s-au ales d-nii vornic *Ștefan Catargiu,* aga *Gh. Asaki* și spătarul *Vasile Alecsandri,* care s-a însărcinat a fi și casier acestui Conservator, așezat în o casă particulară, aproape de Sf. Ilie. Dl. Paul Cervati, tenor, artist însemnat, și dl. Cuna au început lecțiile de la 15 Noembrie trecut (1836), iar un mădular a soțietății s-a însărcinat cu paradosirea declamației. Douăsprezece dame și tinere 'nvață de patru ori pe săptămînă dimineața, iar șaisprezece tineri după amiază-zi. Spre a înfățișa elevilor un prilej de a se practisi, direcția au pus de a se pregăti cîteva piese care se vor reprezenta drept cercare la teatru, încă, precum ne fac a nădăjdui, în curgerea acestui carnaval. Acest așezămînt poate înrîuri într-un chip foarte folositor asupra desvălirii talentelor muzicale și informarea unui teatru național, ce este adevărata școală a moralului și izvorul plăcerilor nevinovate".[44]). Progresele făcute de această instituție au fost așa de mari, încît în februarie 1838, ei s-au încumetat să reprezinte, pentru prima oară în limba română, opera „Norma" de *Bellini,* tradusă de Asaki. Și alte succese au fost obținute de Conservatorul filarmonic „în ramul dramatic și în musica vocală". După doi ani și ceva însă, din diferite pricini, el și-a închis porțile.

In Muntenia, de asemenea, ideea de școală filarmonică nu dispare. In octombrie 1849, „le compositeur Louis Guglielmi — românii îi ziceau Giulielmi, — professeur de chant, élève du collège royal de Naples", cere să se înființeze o *„școală națională filarmonică în București*



44) TEODOR T. BURADA: Cercetări asupra Conservatorului Filarmonic Dramatic din Iași (1836-1938), Iași, Tipografia Națională, 1888, pag. 5—6.



pentru învățătura cîntărilor muzicale". [45]) La Biblioteca Academiei R.P.R., Secția Stampe — Muzică, există un dosar cu acte originale și copii de mașină, printre care sînt și următoarele: 1) „Projectu asupra formărei unei scóle de musică sau Conservator în București" (3 pag.), 2) „Réglement d'une école gratuite de Chant pour choristes, second rôle et suplement (1 pag.), 3) „Regulamentul unei școli gratuite de cîntec pentru koristi secunde role și suplement" (1 pag.) — traducerea textului francez de mai sus — 4) Propunerea lui *Louis Wiest* din „10 Juin 1851" pentru întemeierea unui conservator de muzică, la care adaugă un „Projet d'une Ecole de Musique ou Conservatoire à Bucarest" (3 pagini în limba franceză), 5) *„Invitație pentru formarea unei asociații filarmonice, a cărui scop de căpetenie va fi înaintarea muzicei în toate ramurile sale"* (4 pagini) ș. a. Mai sînt adăugate aci modificările propuse a se introduce în regulamentul conservatorului național de muzică și declamație din Franța, precum și „Metodă Elementaria de Musica trasă shi combinată din Metoda Maestrului B. Azioli directoriulû Conservatoriului din Milan. Metoda priimită de Conservatoriulu din Paris și adoptată la scólele din Romania de Dnu Franchetti profesoru de Musică la Gimnasiulu din București de Demetriu G. Florescu — 1859". Dosarul poartă nr. 626 și este „format în urma petiției adresate de către d. Viest către prințul Știrbei, pentru formarea unui Conservator", — și scrisul continuă: „l'am luat dela scoală pentru care am dat o kfitanță de primire". Acest text este scris pe coperta dosarului de către *Dimitrie G. Florescu*, autorul vestitei romanțe „Steluța", al cărui nume, după cum se vede, se întîlnește în străduințele pentru organizarea și funcționarea unor școli de muzică din București. [46]).

Dintre actele cuprinse în menționatul dosar, toate acte relative la învățămîntul muzical, a reținut atenția forurilor conducătoare propunerea făcută de Louis Wiest. Pe ea domnitorul Știrbei a pus următoarea rezoluție: „Acest stabiliment bine întocmindu-să poate să producă cele mai folositoare rezultaturi mai ales pentru teatru național, eforia școalelor va lua în osebită băgare de seamă cele aici expuse în alăturatul proiect și hotărînd bazele care să chezășuiască viitorimea acestui așezămînt, ne va raportui spre a-i da toată putincioasă încurajare". [47]). Prin ofisul din 17 decembrie 1851, domnitorul aprobă proiectul depus de Wiest și susținut de Eforia Școalelor pentru organizarea unui Conservatoriu, pentru întreținerea căruia este instituit un comitet, care să strîngă fondurile necesare. „Mădulari" ai acestui comitet sînt numiți: vornicul Ioan Otetelișanu, Ludovic Wiest, paharnicii Ștefan Belu și Ioan Samurcaș. Nefiind trecut în bugetul Statului și urmînd a se întreține din contribuții benevole de la „prenumeranți", Conservatorul nu și-a putut înfiripa existența. — Benedetto Franchetti anunță, mai tîrziu, deschiderea unei *Școale filarmonice* pentru muzica vocală și instrumentală.

45) *Arhiva Statului*, Administrative, nr. 2585, Țara Romînească, Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, dosar nr. 108, anul 1849, luna octombrie, ziua 18.

46) GEORGE D. FLORESCU: *Dumitru G. Florescu* (1827—1875), Extras din *„Ilustrația"* (București), Anul XVI, nr. 135—141 (mai—octombrie 1927).

47) CF. V. A. URECHIA: *Istoria Școalelor*, Tomul III, București, Imprimeriile Statului, 1894, pag. 60—61.

VI

Muzica în teatru

Viu simţită era lipsa unui conservator mai ales în teatru, care era considerat şi cultivat ca instituţie democratică şi patriotică preferată, pentru criticarea şi bicuirea moravurilor, ca mijloc de luptă împotriva nedreptăţilor, a tiraniei şi exploatării şi de ridicare a nivelului cultural al poporului. De remarcat că, în începuturile de mişcare teatrală, rol de seamă a fost atribuit muzicii. Nu este decît firesc, deci, ca din teatru să se audă glasuri privitoare la întemeierea conservatoarelor de muzică şi declamaţie. Eliade însuşi pretindea actorului *„să ştie muzica şi danţul"*. Cînd, în 1844, alcătuieşte un proiect pentru o şcoală de *arte*, în planul ei de învăţămînt el prevede şi *muzica vocală* şi *declamaţia*. Şi de asemenea în *schiţa de proiect pentru întocmirea unei şcoale a căreia scop va fi informarea unui teatru naţional*, el cuprinde şi *muzica vocală*. [48]) Intr-un memoriu înaintat domnitorului (în 1850), autorul ieşean C. Halepliu arăta importanţa vodevilului pentru *„înaintarea artei muzicale"* şi *educaţia maselor*, şi făgăduia că, peste cinci ani, trupa reorganizată şi instruită de el va fi în stare să cînte şi opere. Dar direcţia teatrelor de atunci constata oficial că „vodevilul ce s-a dat de dd. Halepliu şi D. Apostolu nu poate avea aceste aşteptate rezultate, fiind *o adunare de cîntece amestecate de motive semînaţionale şi evropiceşti şi care se învaţă mecaniceşte fără de vreun prinţip de muzică vocală, pentru cuvîntul că începînd de la d. Halepliu şi Apostolu pîn'la cel din urmă actor, nici unul nu are cea mai mică ştiinţă de muzică*". [49]) La aceeaşi dată Costache Caragiale, „care de atîţia ani depune stăruinţe pentru propăşirea teatrului romînesc", urmărea deschiderea unui *„mic conservator pregătitor"*, ceea ce este şi în intenţiile domnitorului, care ceruse a i se „înfăţişa un *prospect ce ar încuraja şi ar înainta teatrul naţional prin formarea unui Conservatoriu*". Constatînd lipsurile actorilor, C. A. Rosetti, care preia direcţia Teatrului naţional în iunie 1859, îi obligă să urmeze în şcoala anume *întemeiată de dînsul, cursuri de muzică vocală, de declamaţiune şi de literatură dramatică*: şcoala era aşezată în magazia decorurilor, la spatele teatrului.

Revenind la Costache Caragiale şi la rolul pe care el socoteşte că muzica îl are în teatru, este de ţinut în seamă activitatea pe care o desfăşoară de la 1850, în fruntea unei trupe de actori, avînd ca asociat la direcţie pe Johann Andreas Wachmann. Just observă Ollănescu că temeiul întovărăşirii lui Costache Caragiale cu Wachmann, pe lîngă colaborarea cu un muzicant recunoscut, bine apreciat în burghezia timpului, era şi interesul de a avea la dispoziţie un compozitor *„pentru cupletele comediilor şi pentru melodramele, fără de care nici că se putea reprezenta ceva pe scena noastră, într'atîta publicul fusese deprins cu cîntecul* de neîntreruptul şir al operelor italiene sau germane şi de săltăreţele şi mai ales slobodele la gură vodeviluri franţuzeşti. Dacă ar fi stat el să plătească deosebit muzica fiecărei bucăţi a repertoriului celui atît de variat în spectacole, ce era dator să aibă pentru a mulţumi gustul privitorilor, nu i-ar fi ajuns o avere întreagă şi n-ar fi putut reuşi să aibă compoziţiuni originale, pline de simţămînt naţional şi de cea mai aleasă şi mai bogată fantezie. Isteţul Caragiale ştia ce face, căci în curînd avea să aibă peste 40 de vodevile, 15 operete şi 35 de drame şi comedii, completate în muzica lor, de harnicul şi devotatul artei sale tovarăş". [50]) Zece ani mai tîrziu, în 1861, cînd teatrul ajunge sub direcţia lui Matei Millo, încheie şi cu Johann Andreas Wachmann un contract prin care acesta se angajează în calitate de *profesor de muzică şi capelmaistru la orchestra teatrului*. In calitatea sa de profesor de muzică, Wachmann îşi ia obligaţia de a face *un curs teoretic de muzică vocală la junii şi junele persoane* pe care Directorul îi va destina şi încredinţa lui pentru aceasta. In curs de patru luni, Wachmann se obligă a pune pe elevii şi elevele lui în stare de *a putea descifra intervalele* şi *a monta cu aceşti elevi o mică operetă*, care se va juca ca examen înaintea publicului. [51]) Ca „ramplasant" al lui Wachmann, contractul prevede pe *Ferlendis*. După moartea lui Wachmann tatăl, acelaşi contract se încheie la 15 august 1863, „spre întocmai urmare şi cu d. Eduard Wahman, fiu Dumnealui cu

48) DIMITRIE C. OLLĂNESCU: *Teatrul la Romîni*, Partea II-a, Teatrul în Ţara Romînească, 1798—1898, Academia Romînă, Şedinţele din 2 noiembrie 1896 şi 17 martie 1897, pag. 139.

49) *Arhiva Statului*, Administrative, Dos. nr. 41350, f. 185, apud: ION — HORIA RĂDULESCU: *Contribuţiuni la istoria teatrului din Muntenia* (1833—1853), Institutul de Istorie Literară şi Folclor, condus de D. Caracostea, 7, 1953, pag. 32.

50) *Dimitrie C. Ollănescu*, op. cit. pag. 170.

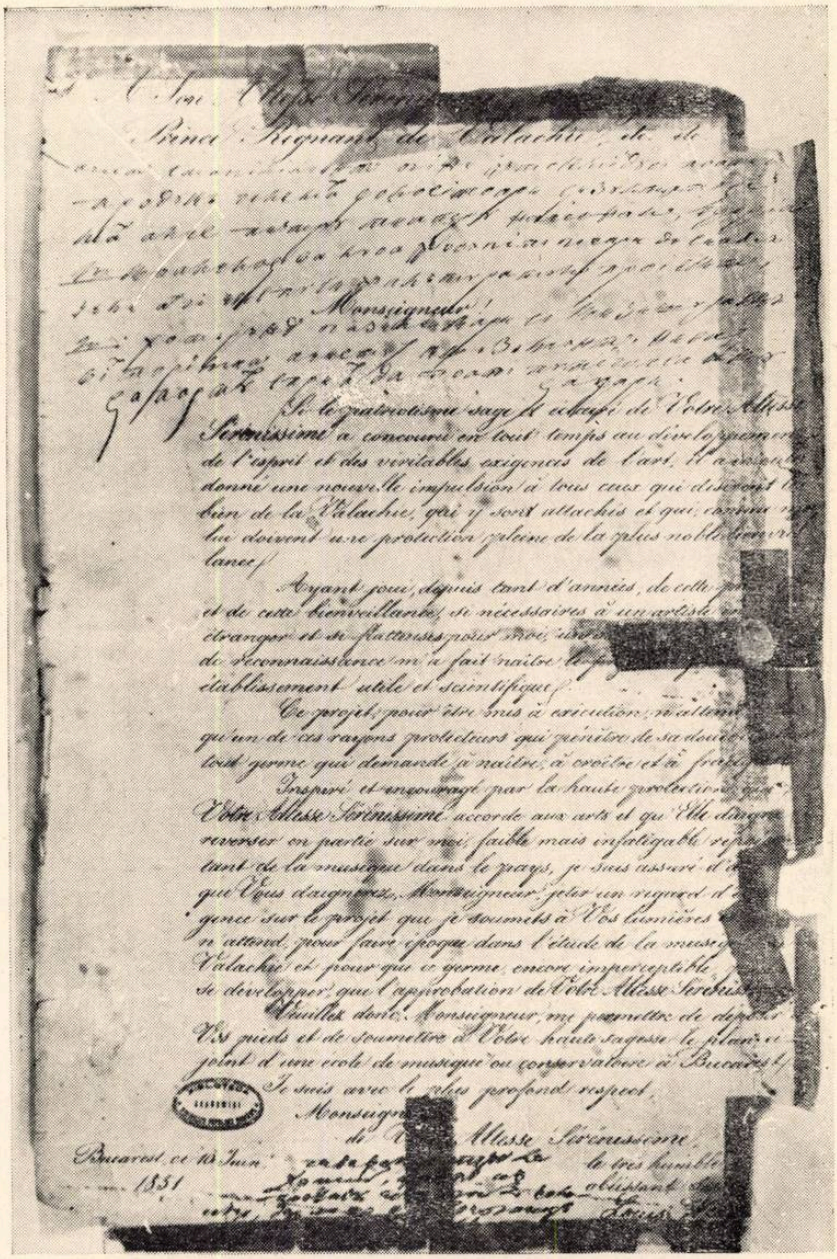
51) *Biblioteca Academiei R.P.R.* Ms., Documente Wachmann nr. 5406, folio 5.

Johann Andreas Wachman

excepţiunea că va da numai de două ori pe săptămînă lecţii de muzică vocală". Ca ministru, C. A. Rosetti ia măsuri pentru reorganizarea şi administrarea teatrelor, prevăzînd şi înfiinţarea *unei şcoli de muzică şi declamaţie*. Producîndu-se ruptura dintre Millo şi Pascally, ambele fracţiuni, în activitatea lor, manifestă interes pentru muzică şi învăţămîntul dramatic şi muzical. Trupa societăţii dramatice a lui Pascally dispunea de o orchestră formată din 16 muzicanţi, sub direcţia lui *Wiest*, „iar *Flechtenmacher dădea lecţiuni de muzică trupei, compunea cele de trebuinţă musicale şi era cap de capelă a elevilor*". [52]) In societatea dramatică preconizată de Pascally, „*societarii trebuiau să înceapă, ei cei dintîi, o formă de Conservatoriu*, unde să se profeseze *teoria* cu *practica* teatrală şi *muzicală*" pentru „realţarea teatrului romîn la rangul unei instituţiuni naţionale, care are de scop poleirea moravurilor, lumina spiritelor, realţarea nobilelor simţeminte ale naţiunii şi aceasta prin frumos, prin bun şi prin artă". Şi în memoriul redactat de Milo „pentru a servi ca bază la o adevărată reorganizare a Teatrului Naţional", era pusă ca primă condiţie de reformă „înfiinţarea unui Conservatoriu sub direcţiunea şi pe contul statului", fiindcă „*lipsa totală de şcoale dramatice şi muzicale*, poziţiunea nesigură şi anormală a actorului... erau cauzele care au oprit teatrul romîn de a face tot progresul literar şi artistic de care era susceptibil". Mai menţionează Ollănescu faptul că, în octombrie 1860, Comitetul general al teatrelor a întocmit nişte statute pentru organizarea teatrelor şi *înfiinţarea unei şcoale generale de muzică şi de artă dramatică*. G. Costaforu însărcinase Comitetul teatrelor — compus din C. Aristia, Antonin Roques şi D. Florescu — să elaboreze statutele privitoare la organizarea şi administrarea teatrelor, precum şi, între altele, la *Şcoala de muzică şi declamaţiune*. Statutele fuseseră aprobate şi întărite, dar şcoala nu a funcţionat.

In cronica asupra dramei „Iudita şi Holofern", „pusă pe muzică de I. Vahman", criticul Nicolae Filimon atestă că nu cunoaşte nici o artistă sau artist romîn care să fi făcut un curs de muzică, fie cît de mic, nu cunoaşte pe nici unul din artiştii companiei romîne care să aibă o voce bine condiţionată spre a cînta operete. „Astfel stînd lucrurile — continuă primul nostru critic muzical — ne vine a crede că compozitorul acestor piese muzicale (Wachmann), deşi locuieşte între noi de prea mult timp, cu toată profunditatea cunoştinţelor sale despre arta muzicală, se vede că a făcut prea mici studii asupra stării în care se află muzica la noi, căci altfel ar fi cunoscut mai bine pe romîni, talentele lor şi defectele lor muzicale şi gradul culturii la care a ajuns această artă la noi". Nu este mai puţin adevărat însă, că nivelul culturii muzicale fusese simţitor ridicat, prin influenţele exercitate de virtuoşii străini, care trec prin Principatele Dunărene şi concertează la Bucureşti. Se semnala în a doua decadă a secolului al XIX-lea ca un eveniment excepţional, apariţia în palatul domnesc al lui Caragea a unui anume Steinmoser, pianist, adus de domniţa Ralu, fata cea mai mică a domnitorului, şi se putea vorbi atunci de muzica „divinului" — divinul era Beethoven, — muzică executată de pianistul german. De atunci numărul concertelor se înmulţeşte, gustul artistic al auditorului se rafinează şi cerinţele sporesc. Veniseră în Bucureşti .de peste munţi, din Transilvania, trupe de operă — a lui

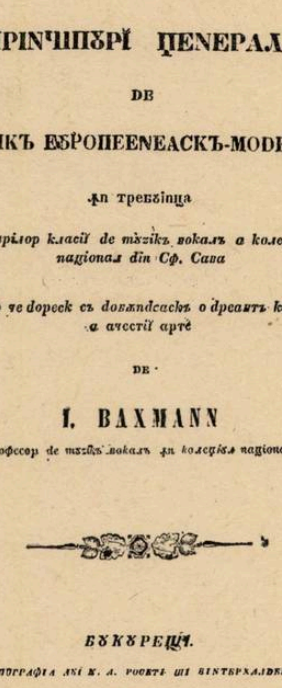
52) *D. C. Ollănescu*, op. cit. pag. 249.



Propunerea lui Louis Wiest pentru întemeierea unui Conservator de muzică la Bucureşti

Johann Gerger, Eduard Kreibig, Theodor Müller, — apoi şi alte trupe de operă italiană, franceză, germană şi chiar maghiară — I. Foureaux, Maria Frisch, Basilio Sansoni, Henriette Karl — care, dacă n-ar fi găsit sprijinul necesar din partea publicului şi guvernului, n-ar fi putut să organizeze aici întregi stagiuni, dînd reprezentaţii, concurînd pe cele romîneşti. Cu ele veniseră în Bucureşti muzicanţi instrumentişti, care formau orchestrele. Unii din ei rămîn şi se stabilesc pe pămîntul ţării, continuîndu-şi aci profesiunea, cîntînd în diferite formaţii de ansamblu şi dînd lecţii, contribuind la promovarea vieţii muzicale a burgheziei romîneşti, la dezvoltarea învăţămîntului muzical particular şi de Stat. Incep a se tipări manuale didactice, ca: *„Principuri generale de muzică europenească-modernă în trebuinţa şcolarilor clasii de muzică vocală a colegiului naţional din Sf. Sava şi a celor ce doresc să dobîndească o dreaptă cunoştinţă a acestei arte,* de *I. Vahman,* profesor de muzică vocală în colegiul naţional", apărut în tipografia lui C. A. Rosetti şi Vinterhalder din Bucureşti în anul 1846, un an după înfiinţarea „Aşezămîntului Horal".

In aceste împrejurări mai ascuţit este spiritul critic asupra lipsurilor vieţii muzicale şi mai viu simţită nevoia unui temeinic învăţămînt muzical special. *„Ideea înfiinţării unui Conservatoriu de muzică şi de artă dramatică*



ПРІНЧІПꙊРІ ЦЕНЕРАЛЕ

DE

МꙊZІКЪ ЕꙊРОПЕЕНЕАСКЪ-МОDЕРНЪ

ѧн требꙋінца

школарілор класії de mꙋzікъ вокалъ а колеціꙋлꙋі
націонал din Сф. Сава

ші ачелор че doреск съ добѫndеаскъ о dреаптъ кꙋноштінцъ
а ачестії арте

DE

I. BAXMANN

професор de mꙋzікъ вокалъ ѧн колеціꙋл націонал.

БꙊКꙊРЕЩІ.

ТІПОГРАФІА ЛꙊІ К. А. РОСЕТІ ШІ ВІНТЕРХАЛДЕР.

1846.

— zice Ollănescu — de mult cerută şi găsită indispensabilă pentru mersul înainte al Teatrului Naţional, începuse de cîtva timp să ia o mai vie îndrumare către îndeplinire. Din noiembrie 1861, Wachmann şi Wiest fuseseră chemaţi la Eforia Şcoalelor de Petrache Poenaru, spre a se consulta în privirea instituirii unei *şcoale de muzică.* Ei întocmesc un proiect, pe care Ministerul Instrucţiunii îl văzuse şi-l aprobase în principiu". [53])

53) *Ibid.,* pag. 251.

VII

Şcoala de muzică instrumentală

Se lichida inventarul desfiinţatei şcoli a „corului vocal". Raporta la 6 mai 1863, şeful dorobanţilor că a adus obiectele acelei şcoli la Minister şi cerea plata pentru „căratul" lor şi pentru întreţinerea a 2 elevi cu hrană. Pe raportul lui, următoarea rezoluţie: „Constatîndu-se efectele care din acele cuprinse în lista alăturată va putea servi la Internatul din Bucureşti, restul se va vinde prin licitaţie"... [54]) In inventar, alături de pături, putini, talere, străchini etc., sînt trecute: „Tablou de regulile muzicii", „Pianoforte la şase octave şi ½", „Contrabas la trei coarde cu arcuşul său", şi „Dulap cu patru geamuri în care sînt puse cărţile de cîntarea muzicii vocale sigilat cu sigiliu Direcţiunii".

Nu trecu decît o lună de zile şi, prin referatul lui Alexandru Odobescu, ministru ad interim la Culte şi Instrucţiune publică, se propun măsuri pentru instituirea cursului de muzică vocală în Seminarul Metropolitan, prevăzîndu-se şi un *profesor de muzică vocală*, doi profesori de *cîntare bisericească orientală*, tenorii şi „basiştii", precum şi 20 băieţi, soprani şi altişti. Se face în acelaşi timp constatarea că *„Învăţămîntul de muzică instrumentală ce funcţiona în fostul internat de Muzică Vocală nu s-a desfiinţat şi că acest învăţămînt este de necesitate a continua ca externat"*. Prin jurnalul Consiliului de Miniştri sub preşedinţia domnitorului Alexandru Ioan I, din 7 iunie 1863, se hotărăşte *înfiinţarea unei Şcoli de muzică instrumentală cu începere de la 1 iulie*. Se alocă pentru această şcoală sumele necesare plăţii următorului personal didactic:

1. *Director al Şcoalei şi profesor de general bas şi de violină;*
2. *Profesor de pianoforte* — şi
3. *Profesor de violoncel şi contrabas.*

Cu data de 27 iunie se şi fac numirile. Lui *Alexandru Flechtenmacher* i se face cunoscut: „Prin decretul Înălţimii Sale Domnitorului sub nr. 538, înfiinţîndu-se o Şcoală de muzică instrumentală în Capitală, subsemnatul vă numeşte pe dv. Director al acestei şcoale şi profesor de general bas şi de violină, cu începere de la 1 iulie". [55]) *Ion Vachman* este numit profesor de pianoforte, iar *Salvatore Carolli*, de violoncel şi contrabas. Şi chiar în ziua precedentă, în urma ordinului verbal primit de Minister, Flechtenmacher întocmeşte un tabel de rechizite, accesorii, coarde. Iar cu raportul nr. 4 din 31 iulie 1863, Direcţiunea Şcoalei de muzică instrumentală înaintează Statul de plată a profesorilor, care, deci, începuseră a funcţiona. [56]) Pe statul de pe august, Flechtenmacher face următoarea însemnare: „pentru I. Vahman, fiul său"; şi iscăleşte: *Eduard Wachmann*, care va lua locul tatălui său la catedra de piano. Johann Andreas Wachmann încetase din viaţă, după o scurtă suferinţă de febră tifoidă. In mai 1864 se ţine concurs pentru catedra de piano, iar pe statul de pe luna următoare apare un nou profesor, *Nessler*. [57])

Şcoala de muzică instrumentală este instituţia de învăţămînt muzical care demonstrează în tot ceea ce era tendinţă de progres obştesc, nou făgaş de *laicizare*, pe care se călăuzeşte cultura romînească a timpului. Au dăinuit pînă azi diferite confuzii cu privire la ea, ba chiar i s-a ignorat existenţa. Chiar Ollănescu, aşa de documentat, de atîtea ori săvîrşeşte numeroase erori cu privire la şcoala de muzică instrumentală şi înfiinţarea Conservatorului. Diferitele anuare publicate de „Conservatorul naţional" din Bucureşti dau pe coperte ca an al fundării acestei instituţii, anul *1863*, adică anul înfiinţării şcolii de muzică instrumentală.

---

54) *Arhiva Statului*, Administrative, Dosar nr. 595, Ministerul Cultelor şi Instrucţiunii publice nr. 353/1863, folio 208.

55) *Arhiva Statului*, Administrative, nr. 609, Ministerul Cultelor şi Instrucţiunii publice, Dosar nr. 2/1863, folio 90.

56) *Arhiva Statului*, Administrative, nr. 761, Ministerul Cultelor şi Instrucţiunii publice, Dosar nr. 122/1863, folio 80.

57) *Arhiva Statului*, Administrative, nr. 811, Ministerul Cultelor şi Instrucţiunii Publice, Dosar nr. 209/1864 (Obiectul: Şcoala de muzică instrumentală din Capitală, folio 13.

VIII

Infiinţarea Conservatorului de muzică şi declamaţiune

In zbuciumul legislativ al anului 1864, anul legii agrare şi al celei rurale, ajunsese la Consiliul de Stat şi proiectul de Lege al Instrucţiunii. Legea a fost sancţionată şi promulgată de Cuza, domnitorul Unirii Principatelor, la 25 noiembrie 1864. Sînt cuprinse în ea dispoziţiuni privitoare la învăţămîntul primar, la cel secundar, gimnazii şi licee, şcoli secundare de fete, şcoli reale, secundare de medicină, seminarii, la învăţămîntul superior, la şcoala normală, la învăţămîntul privat,[58]) dar *nici un cuvînt nu stă scris în această lege cu privire la învăţămîntul special artistic muzical şi dramatic.* Este drept, că, după însăşi mărturisirea ministrului de atunci, Nicolae Creţulescu, el nu avusese proiectul decît o noapte spre a-l studia şi supune sancţionării.[59]).

Dar proiectul a trebuit să fie pregătit şi dezbătut în Consiliul de Stat timp de şase luni înainte. Printre membrii acestui consiliu erau oameni de cultură şi de artă, ca *Alexandru Odobescu,* al cărui nume a fost menţionat mai sus în legătură cu înfiinţarea „Şcolii de muzică instrumentală"; el ar fi putut, în legiferarea instrucţiei, să nu treacă cu vederea muzica şi teatrul şi învăţămîntul lor de specialitate. Iar secretar general al Ministerului era *Vasile Alexandrescu-Urechiă,* observator atent al evenimentelor artistice în dezvoltarea culturii romîneşti. Lipsa de cuprindere a învăţămîntului artistic în legea de la 1864, dovedeşte însă rolul minor atribuit muzicii şi teatrului în concepţiile de politică culturală ale vremii.

Şi totuşi, dacă nu a fost sub nici o formă prevăzut în Legea instrucţiunii, nu însemnează însă că învăţămîntul muzicii şi declamaţiei nu s-a bucurat de un oarecare sprijin oficial; şi poate tocmai din partea celor doi intelectuali pomeniţi aci. Căci, înainte chiar de a fi promulgată Legea instrucţiunii, în aceeaşi toamnă, încă de la 5 octombrie, Consiliul Miniştrilor, sub „preşedinţa" domnitorului, încheia *un jurnal.* In el se arată că s-au luat în consideraţie referatul Ministerului Justiţiei, Cultelor şi Instrucţiunii Publice, pe lîngă care era supus discuţiei proiectul de *Regulament pentru formarea unui Conservator de muzică şi declamaţiune.*[60]) Mai departe, jurnalul consideră mai întîi că *şcoalele de muzică în starea de astăzi, şi mai cu seamă cea din Bucureşti, nu prezintă nicio garanţie de progres pentru viitor, ci numai o cheltuială infructuoasă.* Deosebirea între Iaşi şi Bucureşti o face desigur, chiar Cogălniceanu, şeful guvernului, care cu patru ani înainte propusese şi obţinuse aprobarea domnească pentru înfiinţarea Şcolii de muzică din Iaşi şi care, cu un an înainte, propunea ca internatul şcoalei de muzică vocală şi instrumentală din Bucureşti să se desfiinţeze, iar şcoala să se organizeze întocmai după modelul Şcoalei de muzică din Iaşi. El însuşi dispunînd de cunoştinţe muzicale, primeşte de bună seamă, informaţii şi sugestii cu privire la învăţămîntul muzical, de la cei doi ieşeni cu care colaborase în Moldova, V. A. Urechiă,

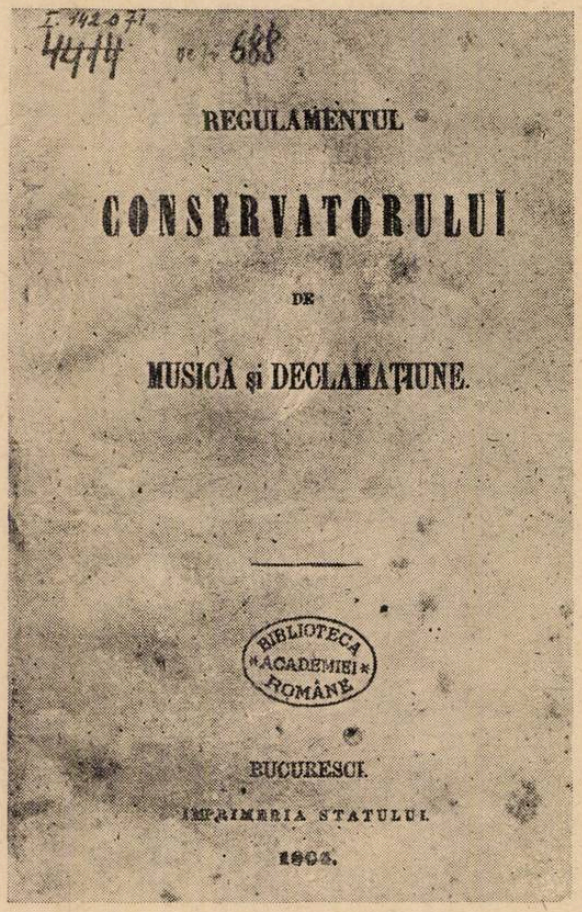
58) *Legea instrucţiunii din 1864,* în: *Colecţiunea legilor, regulamentelor, programelor şi diferitelor deciziuni şi dispoziţiuni generale ale acestui departament de la 1864—1901,* adunată şi publicată sub îngrijirea d-lor *C. Lascăr* şi *I. Bibiri,* Bucureşti, Imprimeria Statului, 1901, pag. 9 et. seq.

59) PETRU RAŞCANU: *Istoricul învăţămîntului secundar,* Iaşi, Tip. Naţională, 196, pag. LXVII.

60) *„Monitorulu",* Jurnalu oficialu alu Principatelor-Unite Romîne, nr. 227, Sîmbătă 10/22 octombrie 1864, pag. 1057.

(ca director al învățământului) și Alexandru Flechtenmacher (la Teatrul Național). Gavriil Musicescu, rezumînd istoricul învățământului muzical, scria: „Mai întîi numai curțile domnești și boerești se ocupau cu muzica; mai tîrziu s-a format societăți tot dintre nobili; iar în timpurile mai nouă s-a pus pe ici-colo cîte un profesor de muzică pe la seminarii sau licee; în fine la 1860, sub domnia lui Cuza Vodă, se înființează în Iași o Școală de muzică și declamațiune, iar la 1864 și în București. *Înființarea acestor școli se datorește în mare parte neobositelor stăruințe a d-lor M. Cogălniceanu, V. A. Urechiă*, precum și altor bărbați de stat". [61]) Deși încheiat înainte de promulgarea Legii instrucției, jurnalul Consiliului de miniștri constată că „celorlalte instituțiuni de instrucțiune s-au dat dezvoltarea imperios cerută de epoca actuală", după care, în termeni nu îndeajuns de hotărîți pentru stilul oficial, se exprimă dezideratul: *„s-ar cuveni a se pune și școalele de muzică pe un picior stabil, spre a putea deveni pe viitor un adevărat Conservatoriu"*, — cum continuă textul jurnalului, lăsînd loc îndoielii asupra sensului dat cuvintelor „școală de muzică" și „conservator".

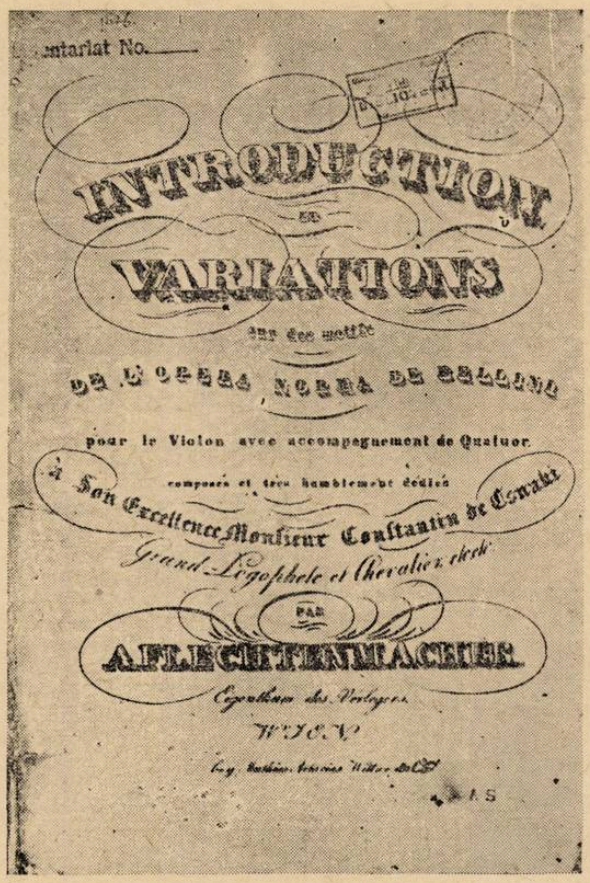
Consiliul de Miniștri, considerînd că în bugetul aflat în vigoare erau alocate fonduri pentru întreținerea acestor școale, *„aprobă întocmai Regulamentul"* prezentat de Ministrul Justiției, Cultelor și Instrucțiunii Publice, *„pentru formarea unui conservatoriu de muzică și declamațiune în București și a unui alt în Iași"*. Erau miniștri: Cogălniceanu, N. Crețulescu, General Manu și Bălănescu; Nicolae Crețulescu era ministru secretar de Stat la Departamentul Justiției, Cultelor și Instrucțiunii Publice. A doua zi, prin decretul nr. 1312 din 6 octombrie, domnitorul aprobă întocmai acest *„Regulamentu pentru Conservatorul de muzică și declamațiune"*. Prin art. 1 se arată că se va forma în Romînia *un* conservator pentru muzică și declamațiune", iar art.2, că „conservatorul de muzică din Romînia se compune din *două școli de muzică bisericească, instrumentală și vocală, una la Iași și alta la București"* — Iașul întîi —, ceea ce, ca formulare sublinia deosebirea ce se făcea între termenul „conservator" și cel de „școală de muzică".



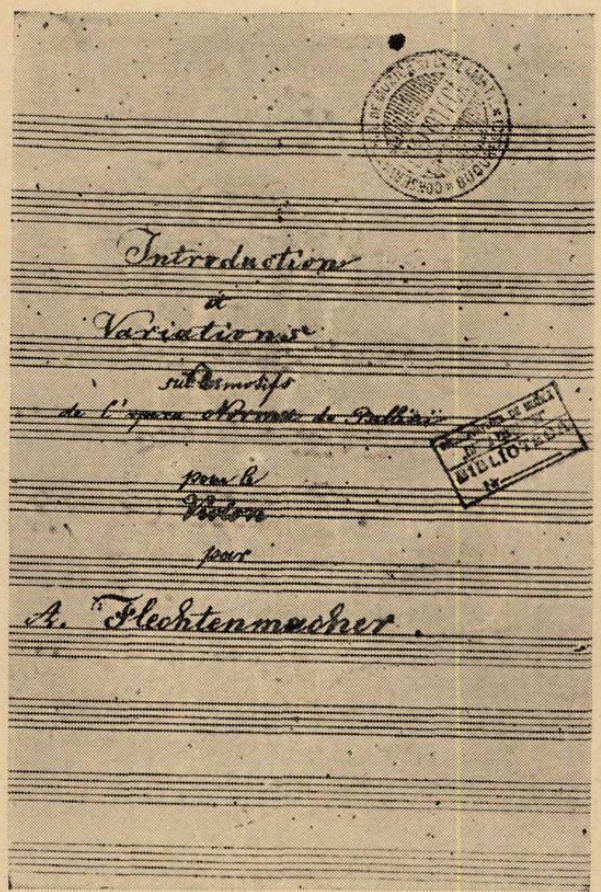
61) GAVRIIL MUSICESCU: *Discurs pregătit pentru solemnitatea împărțirii premiilor la elevii și elevele Conservatorului din Iași la 1 iulie 1879*, Iași, Balassen, 1879, p. 14.

După cum se constată din alăturatul facsimil de pe textul manuscrisului original al proiectului, — descoperit între hîrtiile lui Urechiă [62]) —, în redacția primă, în care presupunem conceptul lui Urechiă, a intervenit o corectură, făcută de altă mînă, care a dat naștere diferenței de exprimare și derogare de la decretul domnesc, care prevedea formarea a două conservatoare, unul la București și altul la Iași. Lui Corneliu Moldovanu i se pare că „Flechtenmacher a întocmit proiectul de regulament. Pe de altă parte, în conceptul prim al proiectului, după cum se vede, nu există cuvîntul „bisericească" ; el a apărut mai tîrziu, plasat chiar înaintea celor două, „instrumentală" și „vocală", școlile de muzică urmînd a fi astfel, „de *muzică bisericească* — în primul rînd și după aceia —, *instrumentală* și *vocală*". Cu timpul titulatura de „Conservator" a înlocuit definitiv pe cea de „școală de muzică". „*Scopul* conservatorului romîn — continuă art. 1 al regulamentului — *este de a forma artiști romîni în muzica bisericească, instrumentală și vocală și în arta dramatică cît și de a lucra în toate mijloacele la întinderea și îmbunătățirea gustului muzical în țară*".

Față de încercările pornite din inițiative particulare sau oficiale anterioare, noua instituție de învățămînt muzical și dramatic, cel puțin în ceea ce privește spiritul organizatoric din



Prima lucrare a lui Flechtenmacher



care provine întocmirea regulamentului ei, reprezintă un hotărît pas înainte. Se pune o oarecare rînduială în activitatea didactică, se împart atribuții, se fixează cursuri, se stabilesc îndatoriri, drepturi și răspunderi, se dau indicații asupra disciplinei, examenelor și concursurilor, producțiilor, asupra bibliotecii, asupra instrumentelor și chiar asupra „acordatorului și reparatorului instrumentelor". [63]) O inovație în regulament este *Comitetul muzical,* cu care directorul împarte din atribuțiunile sale administrative și didactice. Ultimul din cele nouă capitole ale regulamentului prevede și o măsură democratică, de educație muzicală a poporului, obligația pentru comitetele muzicale de a fonda „societăți corale unisonice pentru meseriași și societăți concertante dintre artiștii romîni și străini ai localității". Regulamentul nu specifică în mod expres planul de învățămînt. Din art. 39 se vede că sînt clase de *piano* (elevi, eleve), *declamație* (elevi, eleve), și *solfegiu* la care numărul elevilor este „nemărginit", sau, cum

62) *Biblioteca Academiei R.P.R.,* Ms., fondul Urechiă.

63) Regulamentul Conservatorului a fost tipărit atunci și se află în Biblioteca Academiei R.P.R. Cota I 142071 și retipărit în menționata Colecție de legi (v. nr. 58), pag. 202—207.

arată art. 40: „vor fi admiși la clasa de principiu și de solfegiu în comun toți elevii ce se vor prezenta și vor împlini condițiile cerute", adică de vîrstă și de cultură generală: să știe a citi, a scrie românește și că cunoaște cele patru reguli din aritmetică. La clasa de declamație „se cere deocamdată patru clase primare". La art. 61, la care este arătat chipul în care se fac examenele, clasele sînt enumerate astfel:

a) *Clasa de principiu și solfegiu în comun;*
b) *Clasa de piano*
c) *Clasa de vioară și alto;*
d) *Clasa de violoncel*
e) *Clasa de solfegiu individual;*
f) *Clasa de canto;*
g) *Clasa de declamațiune individuală;*
h) *Clasa de declamațiune colectivă;*
i) *Muzica de ensemble, etc. etc. etc.* (?)

Din bugetul Conservatorului aflăm că mai sînt prevăzute și clase de *muzică bisericească, armonie* și *contrabas*. Însă mai clar rezultă planul de învățămînt din *„Programa de studiile predate în cursul anului scolastic 1864—65 la Conservatorul de Muzică și declamațiune"*, broșură publicată în 1865, și anume:

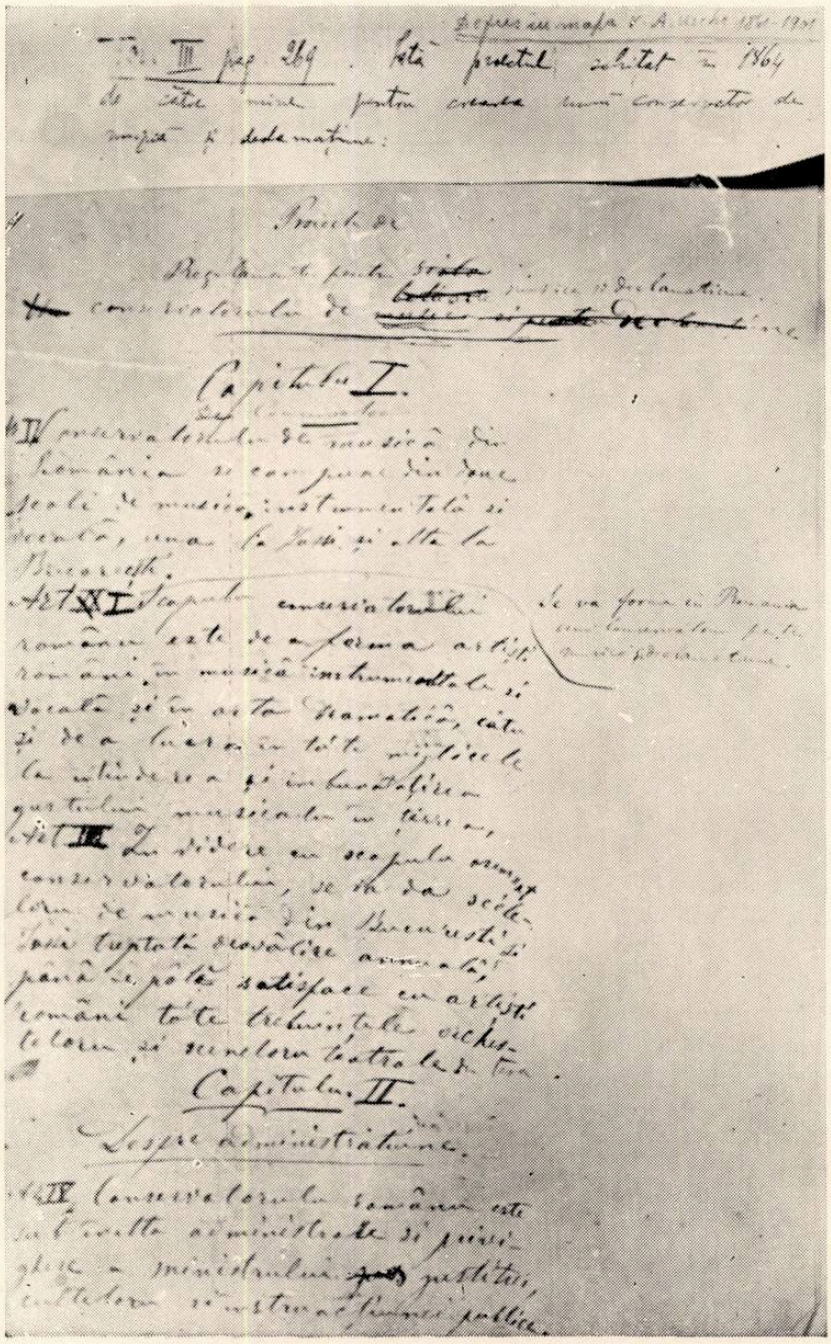
a) *Clasa de solfegiu;*
b) *Clasa de piano* (elevi);
c) *Clasa I de vioară;*
d) *Clasa de canto* (eleve);
e) *Clasa de piano* (eleve);
f) *Clasa II de vioară;*
g) *Clasa de violoncel;*
h) *Clasa de contrabasso;*
i) *Clasa de canto* (elevi);
j) *Clasa de armonie;*
k) *Clasa de declamațiune;*
l) *Clasa corurilor bisericești* — și
m) *Clasa corului vocal bisericesc al Internatului.*

Textul acestei broșuri se încheie cu: „Programa învețiăturilor elleviloru interni ai conservatoriului, în materile acelloru 4 clase primare ca pregătire pentru Gimnaziu. (Classe suplimentare)".

Instrumente de suflat nu figurează în planul de învățămînt, ceea ce însemna regres față de Regulamentul din 1860 al Școlii de muzică și declamație din Iași, care stipulează *instrumente de lemn și de alamă*, pentru care se recomanda aducerea din străinătate a profesorilor necesari. *Compoziție*, propriu-zisă, de asemenea nu există în planul de învățămînt. Dar există, după cum s-a arătat, clasa corului vocal bisericesc al internatului, adică se introduce și se prelungește în conservator experiența insuccesului „Așezămîntului Horal". Iar, în general, n-avea nici Regulamentul Conservatorului de muzică, cum n-avea nici Legea instrucției din 64, „nici o bază de tradiție și nici o însuflețire de ideologie morală" [64]) — cum zicea N. Iorga, — dar mai ales, *nu avea nici o legătură organică cu ceea ce erau aspirații de progres ale poporului, cu lupta lui, cu muzica lui, cu instituțiile lui de artă și cultură.* În prima jumătate a secolului trecut, o dată cu interesul pentru limbă, literatură și teatru, se arătase clar originalitatea producției muzicale a poporului. Mulți străini culeseseră, aranjaseră pentru piano și dăduseră publicității numeroase melodii moldave și valahe, iar alții încercaseră, cu răsunătoare succese, valorificarea lor artistică. Nici o adiere de viers sau palpit de ritm românesc nu se simte în rigida terminologie birocratică a Regulamentului, „operă complect lipsită de originalitate, care se mărginește a reuni într-un singur sistem rezultatele formale la care ajunsese o dezvoltare, rezemată adesea pe copierea străinătății" — cum a fost considerată și Legea instrucțiunii din același an. — Dar s-a sălășluit în Conservatorul de la 64, de la început chiar, înflăcărata iubire de artă și de popor a unui mănunchi de profesori, mari înaintași ai muzicii progresiste de azi. Ei au luat în vînjoasele lor mîini soarta conservatorului și, generații de elevi, învățînd de la ei, apoi, la rîndul lor, ei, devenind învățători — învățătorii învățătorilor noștri — și învățînd pe alții, prin pilda și străduințele lor, au legat verigă de verigă și au făurit lanțul dezvoltării învățămîntului muzical în instituția noastră.

Direcția Conservatorului a fost încredințată lui *Alexandru Flechtenmacher*. Impresionantul prestigiu al compozitorului — „veritabil interpret al simțului nostru muzical", cum îl numește Nicolae Filimon — se îmbina fericit cu devotamentul său pentru învățămînt și cu ireprosabila sa etică și desăvîrșita sa probitate artistică. Pregătirea sa tehnică de specialitate, experiența violonistului, a șefului de orchestră și a compozitorului, cunoașterea realităților muzicale românești, ca și înaltul, gravul simț al datoriei, toate însușirile sale de artist și om erau cu generozitate, cu adînc spirit de sacrificiu, puse de Flechtenmacher în slujba instituției. Cine răsfoiește voluminoasele dosare administrative, atîtea cîte au mai rămas, din primii ani ai funcționării Conservatorului, va fi cucerit de bunele gînduri ale directorului răsfirate în scrisul său caligrafiat cu grijă, eleganță și grație, străbătînd ca un filigran de preț scriptele, conceptele de adrese, procesele-verbale, chinuindu-se pentru o formulare cît mai potrivită, schițînd măsurile de luat, invitînd pe membrii Comitetului muzical de a se întruni în ședințe, chemînd pe coriști la repetiții, bucurîndu-se de bunul mers sau mîhnindu-se că nu este ascultat și înțeles. Din pri-

64) N. IORGA: *Istoria învățămîntului românesc*, București, Editura Casei Școalelor, 1928, pag. 326.



Proiectul regulamentului Conservatorului

mul an de funcționare a Conservatorului, de la 29 aprilie 1865, adresează Comitetului muzical următoarea cerere: „Neputînd a mai merge 'nainte cu conducerea administrațiunei acestei sholi, lipsindu-mi toate ajutoarele care se cer spre a putea corespunde cu demnitate la scopul unei asemine instituțiuni, așteptînd în zadar realizarea cererilor făcute în mai multe ocaziuni în timp de șase luni, de cînd ocup funcțiunea de director, mă văd silit a demisiona din acest post, chiar de astăzi, rugînd pe onor. comitet muzical să binevoiască a interveni pe lîngă onor. Minister spre a mă dispensa de această însărcinare, confiind-o unei alte persoane, careia i s-ar acorda poate acele trebuincioase spre a merge înainte, lăsîndu-mă numai în simplul meu post de profesor (dacă prin numărul anilor de lucrare în specialitatea mea, voi fi putut cîștiga poate confienta întru aceasta, declarîndu-mă cu totul incapabil de a mai putea duce această greutate în modul cum s-a urmat pînă acum, fiind singur, fără cel mai mic ajutor". [65]) Iar mai tîrziu cerea Ministerului: „să binevoiți a-mi aproba retragerea imediată din susmențiunatele funcțiuni pe care acum mă aflu constrîns a le părăsi după un serviciu de 6 ani ca profesor și în urmă ca directore, posturi la care am fost chemat de înaltul guvern fără a le fi solicitat și unde, în tot timpul serviciului meu, am adus instituțiunilor muzicale, sacrificii morale și materiale..."

Prin jurnalul Consiliului de miniștri ținut în ziua de 24 octombrie sub președinția domnitorului se repartizează și sumele de bani, fixîndu-se următoarele prevederi bugetare:

„ȘCOALA DE MUZICĂ ȘI DECLAMAȚIUNE DIN BUCUREȘTI"

A. *Personalul profesorale.*

1 Directore și profesore de vioară;
1 Majestru de teoria elementară și solfegiu și privighetor corului de meseriași;
1 Majestru și compozitor de musică bisericească;
1 Majestru de canto;
1 Al doilea profesore de vioară;
1 Profesore de violoncel;
1 Profesore de contrabas;
1 Profesore de piano la elevi;
1 Profesore de pian la eleve;
1 Profesore de declamațiune și mimica;
1 Profesore de armonia.

B. *Personalul Corului Bisericesc.*

4 basiști;
3 tenori din care unu conducător corului, iară ceilalți doi ajutori la clasa de muzică bisericească.

C. *Cancelaria și serviciul.*

1 copist;
1 copist de note;
2 servitori.

D. *Materialul școalei.*

Cumpărarea și repararea de instrumente;
Inceperea bibliotecii școalei;
Spese straordinarii la corurile de uvrieri;
Mobilier;

E. *Internatul.*

Nutrimentul și luminatul a 18 elevi, a Directorului și Secretarului, spălatul, îmbrăcăminte la școlarii corului.

F. *Burse.*

Zece burse din care 5 băieți și 5 fete pentru cursul de declamație și mimică". [66])

In ziua de 3 noiembrie, prin decretul nr. 1596/1864 au fost făcute și numirile de profesori, a primului lot de profesori ai Conservatorului. Astfel, pe statul de „presență a personalului profesorilor" pe luna noiembrie 1864, sînt trecuți:

1. *Alecsandru Flechtenmacher, director și profesor de vioară;*
2. *Grigore Mănciulescu* — (Manciu) —, profesor de *solfegiu;*
3. *Arhimandrit Visarion, maestru corului bisericesc;*
4. *Casmiro Biscotini,* maestru de *canto;*
5. *Salvatore Carolli,* II profesor de *vioară;*
6. *Josepe Mezadre* — Giuseppe Messadri — profesor de *contra basso;*
7. *I. G. Nițescu,* profesor de *piano,* elevi;
8. *Andrei Nesler,* profesor de *piano,* eleve;
9. *Matei Millo,* profesor de *declamație;*
10. *Eduard Vahman,* profesor de *armonie.* [67])

Puține nume sînt necunoscute; cele mai multe au fost întîlnite în activitatea didactică desfășurată în cadrul „Așezămîntului Horal" și al „Școlii de muzică instrumentală". Spre finele lui noiembrie (1864) se făceau pregătiri pentru solemnitatea deschiderii Conservatorului și se urmărea, după obiceiul timpului, punerea în studiu și executarea unui imn ocazional. La Seminarul Central, nu s-au găsit elementele necesare și s-a recurs la elevii Internatului Ma-

65) *Arhiva Conservatorului de muzică „Ciprian Porumbescu"*, Dosar nr. 1, cuprinzînd acte pe anii 1864—1870.

66) *Arhiva Statului,* Administrative, nr. 811, Ministerul Cultelor și Instrucțiunii publice, Dosar nr. 209/1864, folio 54.

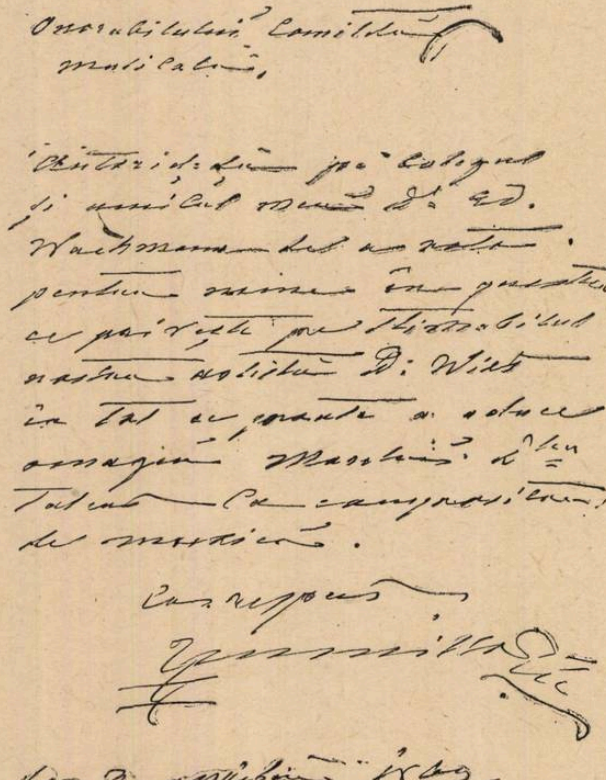
67) *Ibid.,* folio 76 și 77 verso.

Matei Millo

tei-Basarab, unde „profesor de muzică vocală" era Casmiro Biscotini.[68]) El, de aici a trecut, deci, la catedra de canto de la Conservator. Ion G. Nițescu, ca și fratele său violinistul Petre Nițescu — care va fi membru al Comitetului muzical — făcuse studii în străinătate. Printr-un decret separat, au fost confirmați: *Barbu Pop* ca corist tenor și conducător al Corului vocal, iar *Dimitrie Georgescu* și *Costache Ștefănescu* ca coriști tenori și ajutori la cursul de muzică bisericească. Rămăsese vacantă catedra de violoncel; prin decretul domnesc nr. 1829 din 19 decembrie a fost numit *Johann Neudörfler.*

Ca local, „pentru așezarea Școalei de muzică instrumentală și declamațiune — așa o mai numea Ministerul Justiției, Cultelor și Instrucțiunei publice de care ea depindea — s-a destinat încăperile din curtea bisericii Sf. Dimitrie, metocul Episcopiei Buzău."[69]) Cu scrisul său ordonat, la 5 noiembrie, Flechtenmacher intervenea la minister: „Fiind necesitate de a pregăti și curăți odăile trebuincioase pentru așezarea cancelariei și a claselor Conservatoriului, precum și de a face cumpărăturile obiectelor de cancelarie, ca: condice, hîrtie, condee, etc. etc. ...fiind foarte urgente de a se începe îndată lucrările pregătitoare pentru deschiderea cursurilor"... Dar cursurile nu s-au deschis decît după 1 ianuarie 1865, de fapt, la 11 ianuarie, după vacanța de Crăciun, cum era obiceiul atunci. Elevi sînt puțini la început; însă înscrieri se fac și mai tîrziu. La clasa II-a de vioară a lui Flechtenmacher sînt înscriși șase elevi: *Vasile Veronescu, Ioan Ilarian, Ștefan Klenk, Robert Klenk, Julius Wiest* și *Nae Mateescu;* la violoncel: *Costică Dimitrescu, Zahariade Alexandru* și *Emil Costinescu.* Nume mai cunoscute sînt cele de la clasa de armonie, printre care: *Constantin Dimitrescu, Ioan Ilarian, Leopold Stern, George Stephănescu, Dimitrie Dimitrescu, Scarlat Pașil* ș.a. Sînt printre elevi, cum sînt și printre profesori, dintre cei care urmaseră cursuri la „Așezămîntul horal" și la „Școala de muzică instrumentală".

Nu trece decît o săptămînă de la deschiderea cursurilor, și iată că un alt decret al lui Cuza intervine în problemele de muzică și în învățămîntul ei: „Considerînd urgența ce este de a se introduce prin biserici coruri vocale în mod practic", prin decretul nr. 101 din 18 ianuarie 1865, se aprobă *„Regulamentul pentru cursul pregătitor cu care urmează a se introduce muzica vocală armonico-religioasă în toate bisericile Romîniei, prin instruirea cîntăreților, canonarhilor și paracliserilor, din numărul cărora au a se forma micele coruri executoare imnurilor liturgice".*[70]) In el se prevede ca acest curs să se predea de trei ori pe săptămînă, ur-



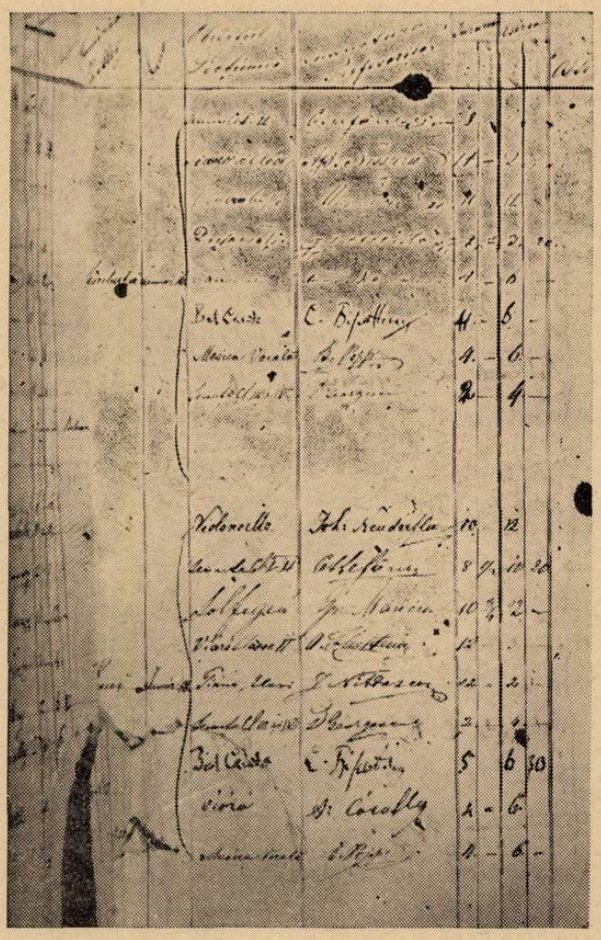
manuscris Matei Millo

68) *Arhiva Conservatorului „Ciprian Porumbescu"*, Dosar nr. 1, acte pe anii 1864—1870.

69) *Ibid.*

70) Regulamentul a apărut în *„Monitorul Oficial"* nr. 17 din 23 Ianuarie/4 Februarie 1865; se găsește retipărit în: *„Colecțiunea Legilor, Regulamentelor* etc. de *C. Lascăr* și *I. Bibiri* (citată mai sus), pag. 820.

mînd ca *lecţiunile să înceapă mai întîi cu principiile elementare de muzică* şi la timpul cuvenit, cu formarea micilor coruri liturgice. Profesorul este îndatorat a-şi da „sîrguinţa putincioasă pentru ca, în cel mai scurt timp, să se poată introduce cîntările menţionatelor coruri la toate bisericile Statului din Capitală". Cîntăreţii, canonarhii şi paraclisiarhii care nu se vor conforma dispoziţiilor acestui Regulament, sînt avertizaţi că vor fi destituiţi din posturile lor de la bisericile unde sînt salariaţi şi înlocuiţi cu cunoscători ai muzicii vocale armonico-religioase. Măsura îşi avea originea în ura cea mare ce o nutrea Cuza contra călugărilor greci, iar pe de altă parte în dorinţa ce o avea ca ţara noastră să îmbrace cît mai curînd haina civilizaţiei; pentru aceasta urmărea „depărtarea treptată a psaltichiei şi înlocuirea ei cu muzica armonică corală".[71]) Ca profesor la acest curs, — „acestui cor armonico-religios" — a fost numit *Ioan Cartu.* Cursul se ţinea la Conservator, în cadrul acestei instituţii. La 3 februarie în registrul de prezenţă a profesorilor, apare la rubrica materiilor de studiu, noul curs „corurile bisericeşti", în dreptul căruia semnează titularul, Cartu. In acelaşi an el şi-a organizat o imprimerie proprie, a instruit pe unul din elevii săi, Mihail Tuas şi a tipărit cîntările liturgice cercetate şi autorizate de guvern.[72]) In prefaţă, autorul declară categoric că este vorba de *introducerea în biserica românească a muzicii vocale sistematice în locul celei orientale,* argumentînd că „şcoala — vrea să zică tehnica — muzicii occidentale este simplă, precisă, exactă şi proprie de a cuprinde în ea şi a dezvolta cele mai complete şi mai sublime variaţiuni a melodiei şi a combinărilor armonice. Ea este un ce îndemînatic şi perfect totdeodată, astfel încît, spiritele chiar cele mai puţin favorate de natură, capătă prin ea o întinsă dezvoltare". Cartu era experimentat instructor de cor bisericesc, care, în afară de repertoriul liturgic rus, îşi mai completase învăţătura la Paris, însoţind ca scriitor caligraf, pe fostul Domn al Moldovei, Mihail Sturza. Aşadar, în planul de învăţămînt al Conservatorului, apar acum două cursuri de muzică bisericească, cu profesorul I. Cartu, la clasa corurilor bisericeşti şi cu maestru şi compozitor Părintele Arhimandrit Visarion şi ajutor de profesor şi dirigent al corului B. Popp. Din ele va proveni corul ceremonial, care mereu va da bătaie de cap conducerii conservatorului, pînă tîrziu



Facsimilul primei condici de prezenţă a profesorilor

spre finele secolului trecut. De el este legat şi internatul pentru copii.

In ziua de luni 21 iunie 1865 apare în condica de prezenţă a profesorilor un nume nou, *G. Gargiulo;* iscălea la cursul de solfegii, la care pînă atunci funcţionase Grigore Manciu. Schimbarea se produsese în urma raportului din 17 iunie către domnitor al Ministrului ad interim la Justiţie, Culte şi Instrucţie publică. „In interesul serviciului" — scria el — ruga pe înălţimea sa ca să binevoiască a aproba numirea lui *Janvier* — fusese *Gennaro,* dar la noi îşi tradusese imediat numele în franţuzeşte — *Gargiulo,* în postul de *profesor de teoria elementară şi solfegii* la Şcoala de muzică şi declamaţiune din Bucureşti, în locul lui Grigore Manciu, care va trece ca profesor şi compozitor de muzică bisericească în locul părintelui Arhimandrit Visarion, carele se va chema în altă funcţiune. J. Gargiulo se intitulează „compositeur de musique, membre de l'Académie de S-te Cecile de Rome et d'autres d'Italie" şi firesţe „professeur au Conservatoire de musique de Bucarest" — venea de la Constantinopole. Prin numirea lui rămăsese pe dinafară Arhimandritul Visarion. Dar peste o lună, la 16

71) NIFON N. PLOEŞTEANU, *op. cit.* pag. 231.

72) IOAN CARTU, profesore chorurilor bisericeşti şi membru comitetului musical al Conservatorului romîn din Bucureşti: *Liturgia sîntului Ioan Chrisostomu, arangiată pe trei voci bărbăteşti dupre cîntările cercetate şi autorisate de Guvern în deplina înţelegere cu repausatul Mitropolit Sofronie Miclescu la 1860, pentru usul monastirilor Niamţul, Agapia şi Varaticul,* Bucureşti, Imprimeria lui Ioan Cartu, 1865.

iulie, „părintele Visarion este numit provizoriu profesor la Conservatorul din București, în locul d-lui Gr. Manciu, lăsat în disponibilitate". Se înțelege că numai „în interesul serviciului" nu erau asemenea schimbări. [73]) Ele provoacă însă pe Flechtenmacher ca să-și spună cuvîntul asupra pregătirii, adică, de fapt, a lipsei de pregătire a celor doi profesori și foști directori ai „Așezămîntului Horal", Visarion și Manciu. Ingăduitor față de Manciu, el nu cruță pe Arhimandritul Visarion, pe care îl consideră „incapabil de a ocupa funcțiunea ce i s-au încredințat, neposedînd ca compozitor nici cele mai slabe noțiuni de armonie, iar ca instructor și maestru al corului, a arătat îndestul în tot timpul cît a funcționat în această specialitate, că nu este în stare de a pune în studiu și de a dirija un cor, căci fără deosebita silință a d-lui Barbu Popp, care sub titlu de ajutor a maestrului, a ținut regulat clasele vocale, corul pînă astăzi, încă nu ar fi ajuns în stare de a funcționa". Bănuit de părtinire de către Visarion, în septembrie, Flechtenmacher contribuie cu noi informații asupra capacității fostului director al „Corpului Cîntăreților de la Curtea Veche": „Dacă depărtarea d-lui Manciu din postul ce i s-au fost redat la Chorul vocal în locul Părintelui Arhimandrit Vissarion (pe cînd s-au numit d. Gargiulo ca profesor la clasa de solfegiu) au provenit din cauza că d-lui nu știe a compune, apoi datoria obligă pe subsemnatul a mai relata încă o dată acele expuse într-un raport depus mai nainte că părintele Vissarion pe lîngă necunoștința în specialitatea ce ocupă astăzi sub titlu de maestru și compozitor, apoi *nu posedă nici măcar îndestul teoria de muzică vocală spre a putea instrui în principiile elementare* pe elevi în parte, dar încă de a conduce și a dirija un cor complect. Aceste atribuțiuni erau încredințate d-lui Manciu încă din timpurile pe cînd părintele ținea direcțiunea Școalei de muzică vocală, unde Sf. Sa însuși l-a și numit profesor și diriginte al corului după retragerea predecesorului său d. prof. Leviţki..." [74]) Asprimea criticii lui Flechtenmacher explică insuccesele primei noastre organizații de învățămînt muzical al Statului, „Așezămîntul horal", și motivele care au condus la desființarea lui. Faptul că aproape două decenii s-a putut menține, dovedește și nevoia de învățămînt muzical și tendințele de progres artistic manifestate de popor. De critica lui Flechtenmacher nu rămîne străin Arhimandritul Visarion, care propune Ministerului „un institut separat" de muzică bisericească, care să lumineze „separat de Conservatoriul muzicii lumene, mimica și declamațiune, ca unele ce n-au niceași urgență și nici o înclinare una cu alta". In încheiere cere, ca dacă „din nenorocire" această propunere nu va fi realizată de la 1 septembrie, „apoi să binevoiți încăi a numi un alt director al Conservatorului, care să poată a-l administra mai cu omenie și mai cu succes la scopul menit și la progres, pe care cu tot dreptul îl pretinde Rominia și guvernul său". Comitetul muzical, căruia îi sînt transmise aceste păreri de către minister, arătînd meritele lui Flechtenmacher ca director, declară că „sîntem chiar datori cu recunoștință activului și competentului director", respingînd „aceea ce zice Sf. Sa părintele Visarion despre oarecare cazuri de rîie în internat" și că „s-ar fi urmat intrigi și manevre ascunse în contra Sf. Sale". Intre alte nemulțumiri ale Arhimandritului Visarion despre care amintește și Corneliu Moldovanu, provine din faptul, că *„Manualul de musica vocală modernă redigiatu pentru Choruri de Arhimandritulu Visarionu. Anulu 1864"* — al cărui manuscris ni s-a păstrat, ca și jurnalul Comitetului muzical încheiat referitor la el — nu a fost favorabil primit. Intre alte observații ale comitetului muzical, este cea referitoare la terminologia și ortografia autorului; spre ex.: „Soprano, este unu vociu mai supțiraticu și fetiu, iar Alto, un vociu mai grossu și bărbițelu". Manualul lui Visarion se înscrie totuși, printre primele încercări de teorie muzicală în limba romînă.

MINISTERIULU JUST. CULT. ȘI INSTRUCȚIUNEI PUBLICE

PROGRAMA

DE

Studiile predate în cursulŭ anului scolasticŭ 1864—65

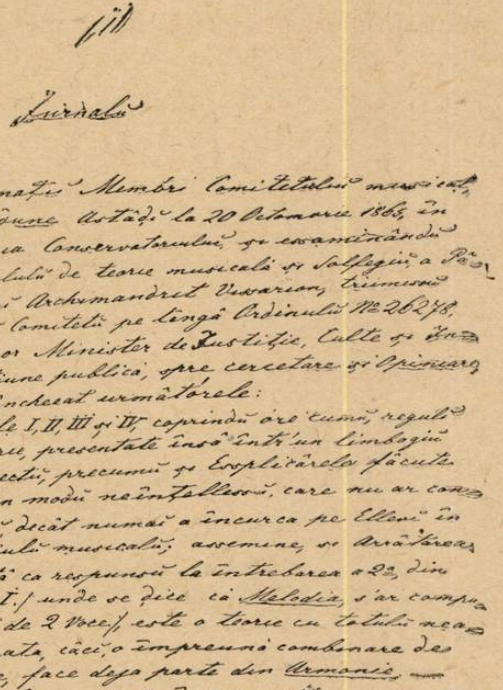
LA

CONSERVATORUL de MUSICĂ și DECLAMAȚIUNE

BUCURESCI
IMPRIMERIA STATULUI
1865.

73) *Arhiva Conservatorului,* Dosar 1, acte pe anii 1864—1870.
74) *Ibid.*

75) CORNELIU MOLDOVANU: *Din trecutul nostru muzical,* — în *„Muzica"* (București) A. I, nr. 3 (1 martie 1916), pag. 98—99.



Asupra desfășurării procesului de învățămînt nu ne-au rămas știri sigure. Este de presupus că materia de studiu cuprinsă în menționata „Programă de studiile predate în cursul anului 1864—65“ deși prevederile ei sînt formulate în termenii generali, să se fie făcut integral. La mai toate disciplinele se predau elemente de teoria muzicii. Astfel, la clasa de solfegiu a prof. Gargiulo: „principii elementare teoretice“; la clasa de piano a prof. I. Nițescu: „studii teoretice din metoda lui Burgmüller“; la clasa de canto a prof. Biscottini: „teoria muzicală explicată“; la clasa de piano a prof. Nessler: „explicări teoretice a tuturor regulilor muzicale și mai cu seamă, speciale pentru piano, după metoda proprie a d-lui Nessler“. Mai amănunțite studii teoretice se fac la clasa corurilor bisericești a prof. I. Cartu. In partea I-a a programei cursului său, intitulată „Din principiile elementare“ se prevede:

a) Cunoștința cheilor și a semnelor alterătoare.

b) Valoarea notelor și a pauzelor.

c) Tactul sau măsura muzicală.

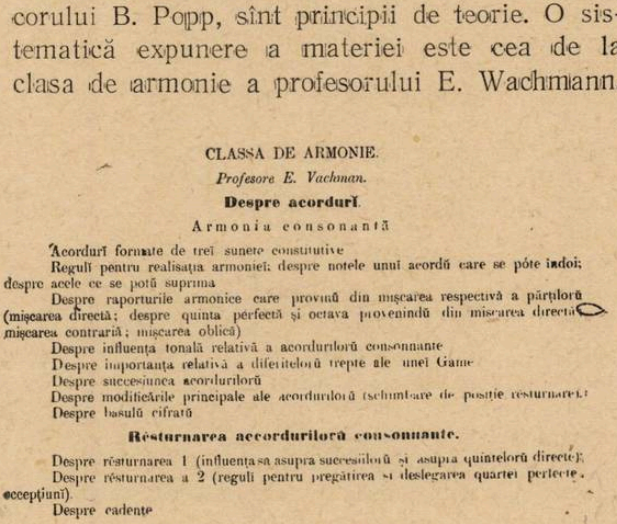
d) Gama diatonică de *do* major și *la* minor.

e) Formarea tutulor gamelor majore și minore prin semnele de alterație (diez și bemol).

f) Analizarea formării gamelor, prin o operare teoretico-practică.

g) Transpunerea pieselor date, dintr-o gamă a unui mod în toate gamele acelui mod, păzindu-se semnile ortografice și dîndu-se relație despre întrebuințarea lor.

Și la clasa corului vocal bisericesc al internatului a maestrului și compozitorului Arh. Vissarion, ajutor de profesor și dirigent al corului B. Popp, sînt principii de teorie. O sistematică expunere a materiei este cea de la clasa de armonie a profesorului E. Wachmann.



CLASSA DE ARMONIE.

Profesore E. Vachman.

Despre acorduri.

Armonia consonantă

Acorduri formate de trei sunete constitutive

Regulî pentru realisația armoniei; despre notele unui acordû care se póte indoi; despre acele ce se potû suprima

Despre raporturile armonice care provinû din mișcarea respectivă a părțilorû (mișcarea directă; despre quinta perfectă și octava provenindû din mișcarea directă mișcarea contrariă; mișcarea oblică)

Despre influența tonală relativă a acordurilorû consonnante

Despre importanța relativă a diferiteloru trepte ale unei Game

Despre succesiunea acordurilorû

Despre modificările principale ale acordurilorû (schimbare de positie resturnarea)

Despre basulû cifratû

Resturnarea accordurilorû consonnante.

Despre resturnarea 1 (influența sa asupra succesiloru și asupra quinteloru directe);

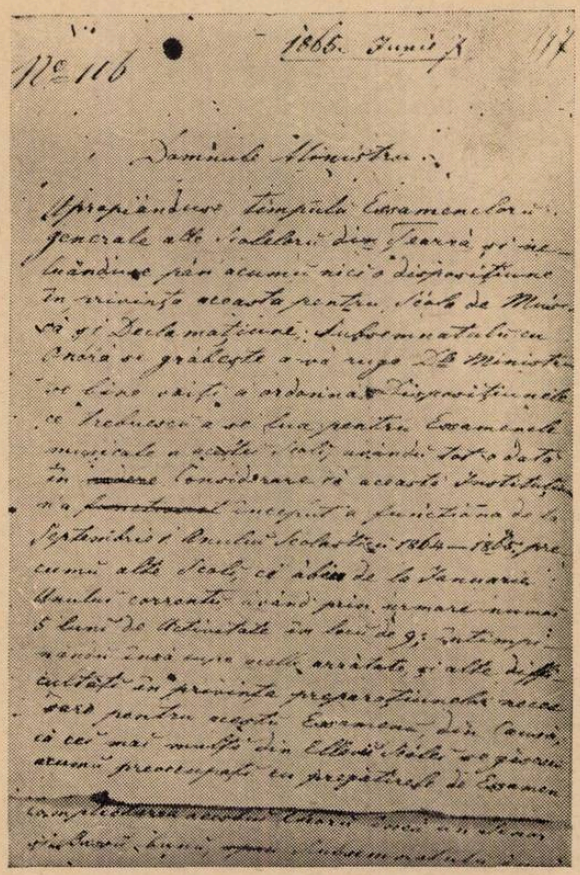
Despre resturnarea a 2 (reguli pentru pregătirea și deslegarea quartei perfecte, excepțiuni)

Despre cadente

Cursurile începînd prea tîrziu, direcția a intervenit la 7 iunie ca să se amîne examenele pînă în luna august, „în considerare că această instituțiune n-a început a funcționa de la septembrie 1 anul scolastic 1864—1865, precum alte școli, ci abia de la ianuarie anul curent, avînd prin urmare numai 5 luni de activitate în loc de 9; întîmpinînd însă după cele arătate și alte dificultăți în privința preparațiunilor necesare pentru acest examen...“ [76]) După examene, la finele anului școlar, al primului an școlar, Comisia examinatoare, formată din delegații din partea Ministerului în secțiunea muzicală, A. Gebauer și Fr. Gachstätter, în secțiunea de declamație, C. Stăncescu și C. Caragiale și din membrii Comitetului muzical, A. Flechtenmacher, Ed. Wachmann și Ioan Cartu, prin scrisul lui Flechtenmacher a înaintat Ministerului următoarea dare de seamă:

„Chemați de înalta conființă a Domniei Vóstre a face parte din Comissiunea essaminatorie la Conservatoriulu de Musică și Declamațiune din București, cu Onóre vă suppunemu resultatele constate.

76) *Arhiva Conservatorului*, Dosar nr. 1, Acte pe anii 1864—1870.



1) *Classa de Solfegiu*

Professoru D-lu Gr. Manciu, de la ianuari 1 pîn' la iunie 17.

Professor D-lu I. Gargiulo, intrat de la iunie 17.

Principiile Ellementare teoretice au fost mulţumitóre; la Solfegiu în comun şi individualu însă, amu fi dorit se audiumu o intonare mai justâ.

2) *Classa de Piano (Ellevi)*

Professor D-lu I. Niţescu.

In acésta classă assemenea studiile teoretice au fostu mulţumitóre şi studiile practice din Esserciţiile lui Cerni s'au essecutat destul de bine, precum şi diverse piesse din Repertoriul lui F. Beyer şi A. Diabelli; în genere această Classă au dovedit multă silinţă atîtu din Partea Professorului cît şi din partea ellevíloru.

3) *Classa I-a de Vióra.*

Prof. D-lu S. Carollo.

Studiile făcute în această Classă s-au găsit destulu de bine, cu atît mai mult, cu cîtu Studiile începătóre a acestui greu Instrumentu reclamă mai mari sacrifice de timpu şi de silinţă.

4) *Classa de Canto (Elleve)*

Prof. D-lu C. Biscottini.

Resultatulu Studiiloru acestei Classe s-au găsit mulţumitóre atît în privinţa teoriei ellementare cît şi a essecutărei practice.

5) *Classa de Piano (Elleve)*

Prof. D-lu A. Nessler.

Această Classă au dovedit multă silinţă atît din partea Professorului cît şi a Elleveloru; în privinţa Studiiloru teoretice, speciale acestui Instrument, precum şi a acelloru practice, s-au arrătat progressu; Assemenea essecutarea Piesselor au fost mulţumitoare; Ellevele a acestei Classe, possedă dispoziţiuni bune şi multă Applicaţiune.

6) *Classa II de Vióra.*

Prof. D-lu A. Flechtenmacher.

Au dat resultate bune atît în essecutarea studiiloru şi Esserciţiiloru Solo, cîtu şi în musica de Ansamblu. Cu mulţumire aprobămu ideea D-lui Professore de a essecuta de timpuriu Quartette de Haydn, care pe lîngă desvoltarea Mecanismului, formeadă şi gustul Elleviloru, făcîndui succesivu se cunóscă adevărata Artă, prin frumosetele Musicei clasice.

7) *Classa de Violoncello.*

Prof. D-lu I. Neudörfler.

Au dat resultate satisfăcătóre printr-un metodu bun şi bine applicat. Trebuie să menţionămu că Ellevului C. Dumitrescu, care a urmatu în Scóla veche de Musica, încă mai n'ainte de fondarea Conservatoriului se distinge prin calităţi deosebite în Artă essecutărei care face Onóră atîtu Silinţei D-sale proprii, precumu şi ce şi-au dat Professorii sei D. D. Flechtenmacher şi Neudörfler.

8) *Classa de Contrabassu*

Prof. D-lu G. Mezzadri.

Se distinge prin o metodă correctă Gamnele, Esserciţiile de Intervalle, precumu şi essecuţiunea Duettelor pentru Contrabassu şi Vióră au fostu mulţumitóre.

9) *Classa de Canto (Ellevi)*

Prof. D-lu C. Biscottini.

Au adussu resultate prea satisfăcătóre atîtu în teoriea specială cîtu şi în esserciţiile prac-

Classea de Armonie.

Studiulŭ săvêrșitŭ în Conservatorulŭ de Muḑică și Declamațiunĭ pe anulŭ școlarŭ 1864-65

Numărŭ	Numele și Pronumele	Maiŭ: Frecuent	Maiŭ: Aplicati	Maiŭ: Studiul	Maiŭ: Conduit	Maiŭ: Observațiĭ	Iunie: Frecuent	Iunie: Aplicati	Iunie: Studiul	Iunie: Conduit	Iunie: Observațiĭ	Iulie: Frecuent	Iulie: Aplicati	Iulie: Studiul	Iulie: Conduit	Iulie: Observa	Avgustŭ: Frecuent	Avgustŭ: Aplicat	Avgustŭ: Studiul	Avgustŭ: Conduit	Avgustŭ: Observare
1.	Costandinu Dimitrescu	10	10	8	10		9	10	8	10		9	10	8	10		10	10	9	10	Premiŭ II
2.	Ionŭ Ilarieanŭ	10	10	9	10		10	10	8	10		10	10	8	10		10	10	9	10	Premiŭ I
3	Stefănescu Leopoldu	9	10	9	10		9	10	9	10		7	10	8	10		10	10	10	10	Premiŭ I
4	Georghe Stefănescu	8	10	10	10		9	10	10	10		8	10	10	10		10	10	10	10	Premiŭ I în medalie.
5.	Dimitrie Dimitrescu	6	10	6	10	intrat din luna Maiŭ	6	10	7	10		—	—	—			—	—	—		
6	Podoleanu Alexandru	10	10	7	10	intr: în luna Maiŭ	9	10	7	10		10	10	8	10		10	10	8	10	
7	Oprica Dimitrescu	9	10	7	10	intr: în luna Maiŭ	9	10	7	10		10	10	7	10		10	10	8	10	
8	Vladoeanu ~~Dimitrescu~~ Stefan	4	4	4	10	intr: în luna Maiŭ	4	10	5	10		—	—	—		încetat în Iulie	—	—	—		
9	Pașel Scarlat	4	4	4	10	intr: în luna Maiŭ	4	10	5	10		—	—	—		încetat în Iulie	—	—	—		

Ed. Wachmann

se legalisează

Dir. A. Flechtenmacher

Classa de Violoncelu.

Studiulu săvârşitu în Conservatorulu de Musica şi Declamaţiune pe Anulu scholaru 1864=65.

	Numele şi Pronumele	Maiu					Junie					Julie					Augustu				
		Frecuentat	Aplicaţiunea	Studiulu	Purtarea	Observaţiu	Frecuentat	Aplicaţiunea	Studiulu	Purtarea	Observa	Frecuentat	Aplicaţiunea	Studiulu	Purtarea	Observaţiune	Frecuentat	Aplicaţiunea	Studiulu	Purtarea	Observaţiu
1	Costache Dumitrescu	10	10	10	10		10	10	10	10		10	10	10	10		10	10	10	10	Premiu I fu [illegible]
2	Alexandru Zaharieadi	9	8	7	10		8	7	6	10		10	10	6	10		10	10	7	10	
3	Emilu Costinescu	10	9	9	10		10	10	9	10		10	10	9	10		10	10	10	10	Premiu I

tice consistandu în Gamme, intonare de Intervalle, Solfegiuri de Concone și diverse Piesse (solo) pentru interpretarea frasselor și espressiune, care au fost essecutate cu multă justeță și dupe un metodu bunu. Cea mai mare parte din Ellevii acestei Classe suntu bine dotați pentru Musică.

10) *Classa de Armonie*

Prof. D-lu Ed. Wachmann.

Au dat resultatele celle mai satisfăcătóre; difficultățile acestei ramure de știință musicală, cerîndu niște studii fórte îndelungate, Comissiunea essaminatóre face celle mai sincere complimente D-lui Professore pentru progressul ce s-a obținut prin Metodul practicu și lămurit de care s-au servitu.

11) *Classa de Declamațiune*

Prof. D-lu M. Millo.

Essamenulu de Declamațiune neavînd locu au remassu la producțiunea în publicu, se se constate resultatele obținute.

12) *Classa Choruriloru bissericești*

Prof. D-lu I. Cartu.

Au dat resultate fórte mulțumitóre, atâtu în teorie(care s-au predat cu un metodu supperior și complectu) câtu și în essecutarea în communu a Chorurilor pentru trei voci. Aceste din urmă se distingu prin mare precisiune în măssură și intonare justă, care dau probe evidente de capacitatea D-lui Professore și de silința Elleviloru acestei classe.

13) *Classa Chorului bissericescu de Interni*

Maestru și Compositoru, Părintele Archim. Vissarion. Ajutor de Professor D-lu Barbu Popp.

Această Classă au dat resultate bune. Ellevii au știut a respunde bine asupra Questiuneloru teoretice și au essecutat mai multe piese de Musica religiósa cu destula accurateța ce dovedește multă silință din partea Ajutoriului de Professoru și a Elleviloru.

14) *Classele supplementare de Știință pentru Ellevii Internatului.*

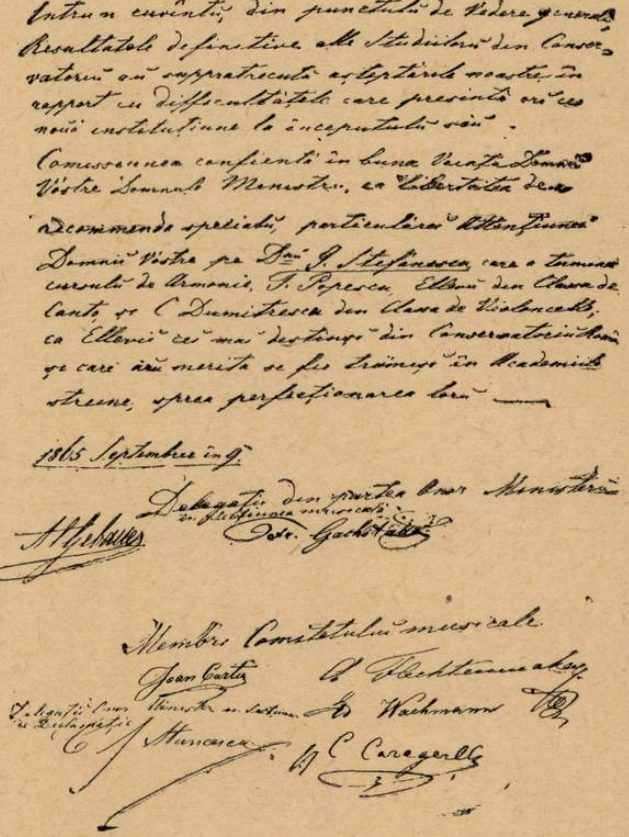
Preparatoru de Classa I și II primară, Dlu C. Stefănescu.
Preparatoru de Classa III și IV Dlu D. Georgescu.

Resultatele acestoru Classe au fost mulțumitóre, Ellevii internu au știut respunde bine și cu claritate la diferitele Cestiuni adressate în coprinsulu programmei Classeloru primare

Intru-n cuvîntu, din punctulu de vedere generalu, Resultatele definitive alle Studiiloru din Conservatoriu au suppra trecutu așteptările noastre în rapport cu difficultățile care presintă orice nouă instituțiune la începutulu său. Comissiunea confientă în bună voința Domniei Vóstre Domnule Ministru, ea libertatea de a recommenda specialu, particulărei Attențiunei Domnii Vóstre pe *Dnu G. Stefănescu,* care a terminat cursulu de Armonie, T. Popescu, Ellevu din classa de Canto și C. Dumitrescu din Classa de Violoncello, ca elevii cei mai distinși din Conservatoriu Romînu și care aru merita să fie trimiși în Academiile streine, sprea perfecționarea loru.

1865 Septembrie în 9."

In încheierea dării de seamă, *Gh. Stephănescu* și *C. Dimitrescu,* ambii premianți I cu medalii, sînt recomandați deci, să fie trimiși în străinătate pentru completarea studiilor. Ei vor fi marii noștri maeștri înaintași și profesori la acest Conservator.



Ca încoronare a activității desfășurate în acest prim an de studii și ca demonstrație în public a rezultatelor obținute, a fost organi-

PROGRAMA

Producţiuneĭ în publicŭ a Ellevilor Conservatorului de Musică şi Declămaţiune, dată la 5 Septemvrie 1865, în salla Bossel la 12 ore de amiadă-di.

PARTEA I.

PRODUCŢIUNI MUSICALE.

1. **Imnulŭ Scólei** Cuvintele de Maria Flechtenmacher, musica compusă de A. Flechtenmacher, essecutatŭ de elevii de tóte classele vocale, împreună cu Orhestra Opereĭ.

2. **Fantasie pentru Piano.** de Beyer, pe motive din Opera Somnambula, essecutată de *Iuliu West.* Ellev al Domnuluĭ Profesore *I. Nitescu.*

3. **Fantasie de Traviata** pentru 4 mîinĭ esecutată de D-şora Vasilica Petrésca elleva D-luĭ Nesler.

4. **Fantasie pentru Piano.** de Rosellen, pe motive din „Grace de Dieu“ essecutatŭ de Domnul L. Ştern, ellevŭ al D-luĭ Nitescu.

5. **Rĕdicaĭ amŭ ochiĭ meĭ la munţi.** Psalmŭ arangiat pentru 3 vocĭ, de Domnul Professore I. Cartŭ şi cântatŭ de corurile Bissericescĭ, elevii D-luĭ Cartŭ.

6. **Fantasie pentru Piano.** pe un motivŭ naţional, compussă pentru 4 mâinĭ essecutată de Domnişóra E. Pancu şi Professorele eĭ Domnul Nesler.

7. **Piessă brilliantă pentru Piano.** compusă pentru 2 mâinĭ essecutată de Domnişóra V. Petrésca elleva D-luĭ Nesler.

8. **Quartet Classicŭ de Haydn** pentru 2 viore, Viola şi Violoncelo, essecutat de Sr. Clenk, ellevŭ ale D-luĭ Professore *A. Flechtenmacher* împreună cu conscolariĭ seĭ, cătră de partea Violeĭ.

9. **Concertŭ religiosŭ de Bortnianski,** cântatŭ de corulŭ intern.

10. **Fantasie de Trovatore** pentru 4 mîinĭ esecutată de D-şóra Elĕna Petrésca, elleva D-luĭ Nesler.

11. **Concertino pentru Violoncelo de Mainhardt.** essecutatŭ de D. C Dimitrescu, vechiŭ ellevŭ alŭ D-luĭ Flechtenmacher şi actual ellevŭ al D-luĭ I Neudorfleun.

PARTEA II.

Mare Uvertură de Vallasse, arangiată pentru orchestră de D. G. Stefănescu, ellev al Dlui Profesor E. Wachman.

CINE SE ASSÉMÂNĂ SĔ GENÉZĂ.

Comediă într'un actŭ, tradusă din franţusesce de D. Gr. Dimitrian, ellevŭ alŭ D-luĭ Millo, şi jucată de D.D. Dimitrian, Săpunénu şi Domnişora M. Băllănésca, ellevĭ bursierĭ la classa de Declamaţiune, sub Protespratulŭ D-luĭ M. Millo.

PARTEA III.

12. **Fantasie pentru Piano** pe motive din Lucia de Lamermoor, essecutată de D-lŭ C. Anghelescu, ellevŭ al D-luĭ Nitescu.

13. **Quartet de Haydŭ,** essecutat de D. R. Clenk, ellevŭ al D-luĭ Flechtenmacher, împreună cu conscolariĭ seĭ.

14. **Le Desir,** piessă brilliantă pentru Piano, compusă pentru 2 mâinĭ, essecutată de domnişóra E. Petrésca, elleva D-luĭ Nesler.

15. **Arie de Tenor,** din Opera „Belisario“ cântată de D-lŭ T. Popescu ellevŭ al D-luĭ Biscotini.

16. **Fantasie pentru Violoncelo** pe motive Naţionale de Servais, essecutată de D. C. Dimitrescu.

17. **Quartet de Haydn.** essecutat de D. N. Mateescu, ellevŭ al D-luĭ A. Flechtenmacher, împreună cu conscolariĭ seĭ.

18. **Fantasie de Martha** pentru 4 mîinĭ esecutată de D-şóra Vasilica Petrésca, eleva D-luĭ Nesler.

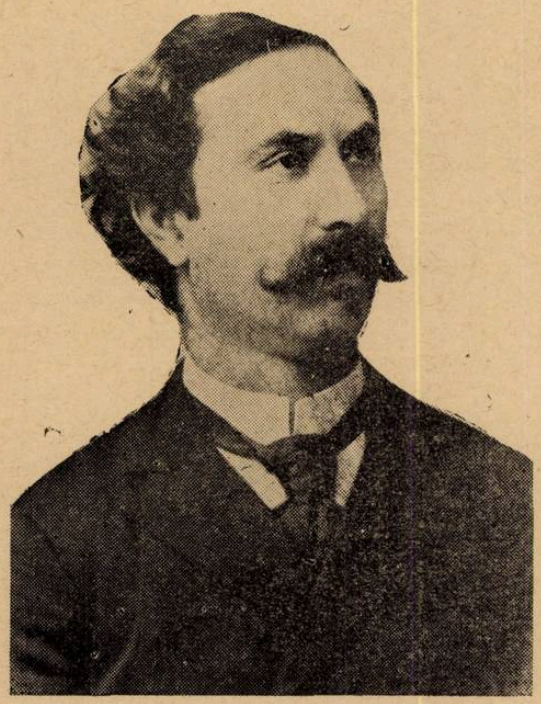
19. **Chenonik,** Lăudaţĭ pre Domnulŭ, compus de D. G. Stefănescu, ellevul D-luĭ Wachman şi cântatŭ de ellevii corurilor Bissericescĭ.

20. **Umbra luĭ Mihaiŭ pe Carpaţi.** Baladă pentru corŭ essecutată de toţi ellevii claselor vocale, împreună cu Orchestra operĭ.

Pentru închiderea producţiuneĭ, Orchestra va cânta un Marşiŭ.

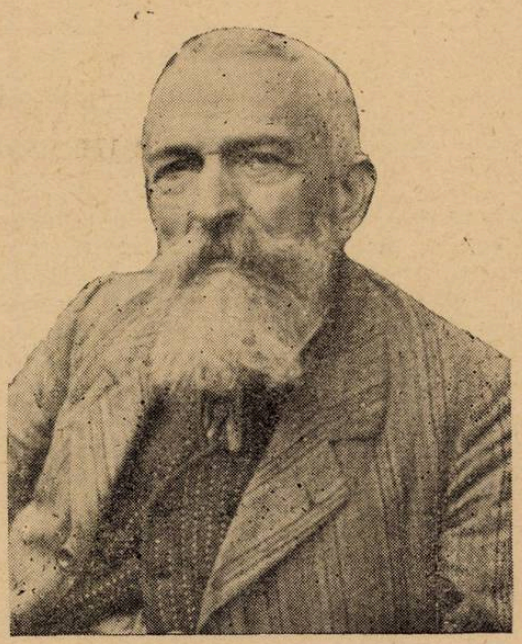
zată o producțiune, dată la 5 septembrie 1865 în Sala Bossel ; în program, muzică vocală și instrumentală, arii din opere, coruri și diferite piese pentru vioară, violoncel și piano, ca și comedia tradusă din franțuzește „Cine se aseamănă se genează" (jenează), cvartete de Haydn, „Mare uvertură de Vallasse, aranjată pentru orchestră de G. Stefănescu" (Stephănescu), un chinonic compus de același, iar printre interpreți, elevul *Robert Klenk,* premiul I la clasa de vioară a profesorului Flechtenmacher, și el viitor profesor (de vioară) la acest Conservator.

De relevat un excepțional de prețios punct din program : *„Fantasie pentru piano, pe un motiv*



Const. Dimitrescu

național, compusă pentru patru mîini executată de domnișoara E. Pancu și profesorele ei dom-



G. Stephănescu

nul Nessler". Chiar neînscrise în programele de studii, tendințele de a crea o *școală națională de muzică românească* se ivesc timid, dar drept de la început, și în activitatea primei noastre instituții de învățămînt muzical.

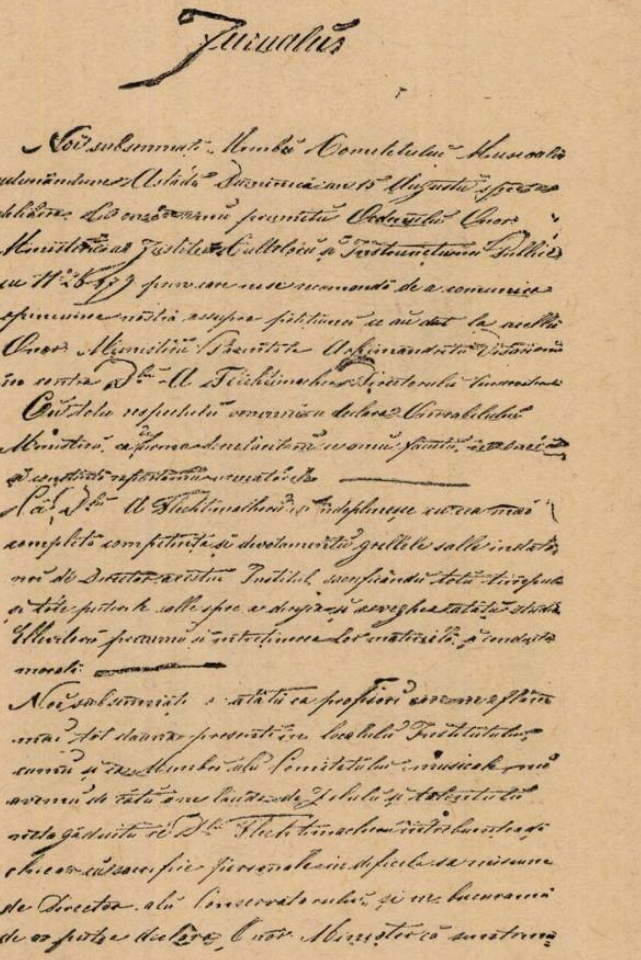
Alături de preocupările strict didactice, sub conducerea înțeleaptă a lui Flechtenmacher, cu concursul cîtorva inimoși profesori și muzicanți străini, aflați în București, precum și cu al Comitetului muzical, Conservatorul devine oficiul central pentru dezbaterea tuturor problemelor vieții muzicale : concursuri pentru recrutarea profesorilor, de conservator și școli secundare, programe de învățămînt, manuale didactice, imne, culegeri de melodii populare, tipărituri, dirijori de coruri bisericești, ba chiar cîntăreți bisericești și panacliseri etc., asupra tuturor problemelor, de importanță mai mare, ori minimă, este consultat și trebuie să se pronunțe Conservatorul.

IX

Scurtă privire asupra activităţii ulterioare

Nu trecuse decît un an de la fundare şi Ministerul înştiinţează „Şcoala de muzică şi declamaţiune din Bucureşti" că *dela 1 ianuarie 1866 catedrele de armonie, contrabas, violoncel şi maistru şi compozitor de musică bisericească au fost suprimate* şi, ca urmare — în termenii ordinului ministerial — „veţi binevoi a comunica persoanelor respective că de la acea epocă încetează de a mai funcţiona". Anii care vin, sporesc greutăţile şi relevă lipsurile. In iunie 1867, Comitetul muzical intervine la Minister şi, arătînd că experienţa anilor trecuţi — doi ani trecuseră — au probat că Regulamentul nu corespunde cerinţelor, propune ca *„la viitoarea sesiune legislativă să binevoiască a înfiinţa un proiect de lege ca anexă la acel al instrucţiunii publice spre a se pune prin aceasta şi instituţiunea muzicală din Romînia sub scutul legii"*. Sub acest scut şi în rîndul celorlalte forme şi grade de învăţămînt, Conservatorul nu a trecut decît în 1900, prin legea care, alături de alte modificări, adaugă şi un capitol nou, intitulat *„Invăţămîntul special"*. Potrivit art. 117 din ea, „Conservatoriile de muzică şi de declamaţiune sînt menite a crea maeştri de muzică vocală şi instrumentală pentru şcoalele Statului, maeştri de coruri, artişti pentru muzica instrumentală şi vocală şi pentru teatrele de dramă, comedie şi muzică". Iar art. 119 stabileşte poziţiunea corpului didactic al Conservatoarelor: „Membrii personalului didactic din şcoalele de învăţămînt special poartă numele de *profesori. Ei au aceleaşi drepturi şi datorii ca şi profesorii de şcoale secundare*".

Pentru necesităţile cît de modeste ale începuturilor noastre de muzică simfonică — pe care le inaugura activitatea lui *Eduard Wachmann* —, ale teatrului şi ale teatrului muzical şi chiar ale muzicilor militare, *lipsa din programele de învăţămînt a cursurilor de instrumente de suflat* nu mai putea dăinui. Astfel, muzicanţii erau mai toţi cu paşaport. Această lipsă se încearcă a fi înlăturată, măcar printr-un nou regulament. Şi dacă, în învăţămîntul public, „de la 1864 pînă la 1898 s-au făcut 34 de regulamente" numai la şcolile secundare, nu era să rămînă Conservatorul fără un nou regulament. De la 1869 Direcţia trece în seama lui Eduard Wachmann, muzicant cu temeinică pregătire profesională, care se bucura de mare prestigiu în societatea bucureşteană a timpului, activ şi bun profesor de armonie, dar care era încă departe de înţelegerea problemelor vitale ale muzicii romîneşti. El este cel care redactează noul *„Regulament pentru şcoala de musică din Bucureşti şi Iaşi"* publicat în „Monitorul Oficial" nr. 245 din 7/19 Noembre



1870. [77]) In el sînt prevăzute următoarele „clase pentru *studiul instrumentelor de suflare*": flaut, oboe, clarinet, fagot, corn, trompetă şi trombon. In calitatea sa de profesor de armonie, Wachmann nu putea trece cu vederea obligaţia de a cugeta la compoziţie. Insă şi de astă dată, cum scrie la art. 32 al Regulamentului, „studiul compoziţiunii coprinde deocamdată o clasă de armonie, rămînînd ca pe viitor să se înfiinţeze o clasă de contrapunct şi de o compoziţie înaltă". El predă însă la cîţiva elevi mai dotaţi şi asemenea noţiuni. Dar de-

77) C. LASCAR şi I. BIBIRI, opt. cit. pag. 284—286.

zideratul lui, abia cu venirea lui *Alfonso Castaldi* în cadrele didactice ale Conservatorului începe a se înfăptui. Prin învățămîntul predat de el la Conservator și prin exemplul dat de el în preocupările și compozițiile lui, Castaldi promovează compoziția românească de la corul la patru voci la partitura de orchestră și formele mari de compoziție. Elevii lui, *Ion Nonna-Otescu* — fost profesor și director al

Alfonso Castaldi

D. G. Kiriac

Conservatorului —, *Dimitrie Cuclin* — și el fost profesor și director al Conservatorului nostru —, *Alfred Alessandrescu, Gheorghe Cucu, Mihail Andricu, Filip Lazăr, Constantin C. Nottara, Simeon Nicolescu, George Enacovici, Gavriil Galinescu, Ștefan Popescu, Ion D. Chirescu, Ion Borgovan, Matei Socor, Ion Vasilescu, Achim Stoia, Ion Dumitrescu,* ș. a. formează generația de compozitori care va fi înaintașa celei tinere de azi, generația școlii lui *Iora* și *Cuclin*, generația lui *Paul Constantinescu, Theodor Rogalski,* a frații *Ion* și *Gheorghe Dumitrescu, Constantin Silvestri, Liviu Rusu, Hilda Jerea, Dinu Lipatti, Valentin Gheorghiu* ș. a.

Profesorul *George Stephănescu* pregătise la Conservator, o întreagă pleiadă de cîntăreți; în fruntea lor, renumitul bariton *Dimitrie Popovici-Beyreuth* — director al Conservatorului după Eduard Wachmann —, iar alături de el, tenorul *Ion Băjenaru,* baritonul *Aurel Eliade* — și el apoi, profesor la Conservator, la clasa căruia a fost baritonul *Jean Atanasiu* —, basul *Dimitrie Theodorescu, Grigore Gabrielescu, Giovanni Dumitrescu, Constantin Grigoriu, tenorul Leonard, iar de la clasa profesorului Popovici-Bayreuth,* neuitatul *George Folescu, Costescu-Duca* ș. a. Aci, în clasa profesorului Stephănescu prinsese a germina și ideea de operă română. Cu începuturi de realizare înfiripate în Conservator, ideea va trece și se va înfăptui, în afară, în largul vieții muzicale românești, sub conducerea și prin însemnatele sacrificii materiale personale ale marelui nostru maestru. Se minuna (în 1895) de înaltul nivel al spectacolelor românești de operă, într-o cronică din revista „Familia" din Oradea Mare, un om de serioasă cultură generală și mare patriot român, Iosif Vulcan. In aprilie 1903, Stephănescu, susținut de Wachmann, propune înființarea unei clase de operă. De asemenea, la începutul veacului, după studii serioase făcute cu Vincent d'Indy, vine în țară *Dimitrie G. Kiriac* — și el fost elev al Conservatorului din București — și ridică, prin activitatea sa publică, fundînd și conducînd societatea corală „Carmen", și prin cursurile ținute la Conservator, *ideea valorificării artistice a melodiei populare,* care va fi menită să dea conținut măiestriei artistice cultivate la clasa de compoziție a lui Castaldi.

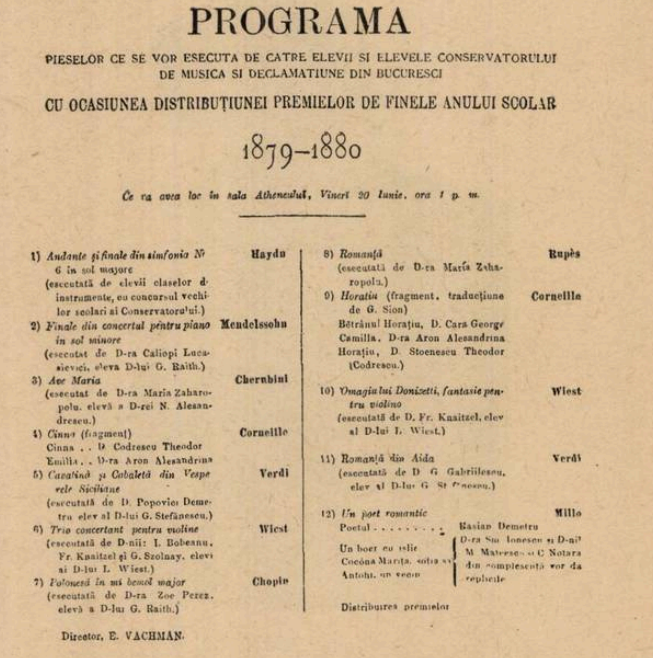
Dintre instrumentiști, de la Clasa lui *Constantin Dimitrescu,* poartă faima virtuozității românești violoncelistul *Dimitrie Dinicu,* de la aceeași clasă, renumitul nostru șef de orchestră, directorul Filarmonicii de Stat „George Enescu", fostul violoncelist *George Georgescu,* iar de la clasa lui Dimitrie Dinicu este actualul șef al catedrei, violoncelistul *Dimitrie Gh. Dinicu.* De la clasa de vioară a lui *Louis Wiest* — și el profesor din al doilea an al activității Conservatorului — a ieșit violonistul *Franz Kneisel,*

care a făcut carieră în Europa şi America, în calitate de solist şi concert-maestru şi apoi într-un vestit cvartet de coarde care-i purta numele. „A la mémoire de Franz Kneisel", astfel este dedicaţia pe *Sonata a III-a pentru piano şi vioară în caracter popular romînesc de George Enescu.* Şi tot de la clasa lui Wiest, fosta noastră profesoară, *Cecilia Niţulescu-Lupu,* la care au învăţat profesorii noştri de vioară de azi, *Adrian Sarvaş, Garabet Avachian, Ionel Geantă, Adia Gherţovici.* Iar de la clasa de vioară a lui Robert Klenk este concert-maestrul şi profesorul *Alexandru Teodorescu,* profesoara *Maria Klenk,* ş. a. O serioasă şcoală de pian în frunte cu *Constanţa Erbiceanu* şi *Florica Muzicescu,* a creat Conservatorului nostru mîndria de a fi pregătit întreaga generaţie de pianişti romîni, în frunte cu profesoarele *Sylvia Chelaru-Şerbescu, Lydia Cristian, Irina Lăzărescu* şi virtuoşii *Dinu Lipatti, Valentin Gheorghiu, Mîndru Katz* ş. a. La clasa de declamaţie, avînd ca titulari mai întîi pe *Millo, Costache Caragiale* şi *Ştefan Vellescu,* au fost formaţi marii maeştri ai artei noastre teatrale realiste: *Constantin Nottara, Aristizza Romanescu, Petre Liciu, Nicolae Soreanu, Aristide Demetriad, Tony Bulandra, Lucia Sturza-Bulandra, Maria Filotti, Ion Manolescu, Ion Sîrbul, Mihai Popescu,* apoi *Vasile*

Ştefan Vellescu

Maximilian şi *George Storin,* care în vremea din urmă au avut şi conducerea Conservatorului nostru.

La începutul celui de-al doilea an de activitate a Conservatorului şi de experienţă, Comitetul muzical — sezisat de propunerea lui Flechentemacher, „în privinţa necesităţii înfiinţării unei clase de principii elementare de



PROGRAMA

PIESELOR CE SE VOR ESECUTA DE CATRE ELEVII SI ELEVELE CONSERVATORULUI DE MUSICA SI DECLAMATIUNE DIN BUCURESCI

CU OCASIUNEA DISTRIBUŢIUNEI PREMIELOR DE FINELE ANULUI SCOLAR

1879–1880

Ce va avea loc în sala Athenéului, Vineri 20 Iunie, ora 1 p. m.

1) *Andante şi finale din simfonia № 6 în sol major* (esecutată de elevii claselor de instrumente, cu concursul vechilor scolari ai Conservatorului.) — **Haydn**

2) *Finale din concertul pentru piano în sol minore* (esecutat de D-ra Caliopi Lucasievici, eleva D-lui G. Raith.) — **Mendelssohn**

3) *Ave Maria* (esecutat de D-ra Maria Zaharopolu, elevă a D-rei N. Alessandrescu.) — **Cherubini**

4) *Cinna* (fragment) Cinna . . D. Codrescu Theodor Emilia . . D-ra Aron Alexandrina — **Corneille**

5) *Casatînd şi Cabaletă din Vespele Siciliane* (esecutată de D. Popovici Demetru elev al D-lui G. Stefănescu.) — **Verdi**

6) *Trio concertant pentru violine* (esecutată de D-nii: I. Bobeanu, Fr. Kasitzel şi G. Szolnay, elevi ai D-lui L. Wiest.) — **Wiest**

7) *Polonesă în mi bemol major* (esecutată de D-ra Zoe Perez, elevă a D-lui G. Raith.) — **Chopin**

8) *Romanţă* (esecutată de D-ra Maria Zaharopolu.) — **Rupès**

9) *Horaţiu* (fragment, traducţiune de G. Sion) — **Corneille**

Bătrînul Horaţiu, D. Cara George
Camilla, D-ra Aron Alexandrina
Horaţiu, D. Stoenescu Theodor
(Codrescu.)

10) *Omagiu lui Donizetti, fantasie pentru violino* (esecutată de D. Fr. Kasitzel, elev al D-lui L. Wiest.) — **Wiest**

11) *Romanţă din Aida* (esecutată de D. G. Gabriilescu, elev al D-lui G. St[illegible]) — **Verdi**

12) *Un post romantic* — **Millo**

Postul . . . . . Basian Demetru
Un boer cu trei fete — D-ra Sm. Ionescu şi D-nii M. Materescu şi C. Notara
Cocóna Marţa, soţia sa — din complesecte vor da
Antoni, un vecin — replicile

Distribuirea premielor

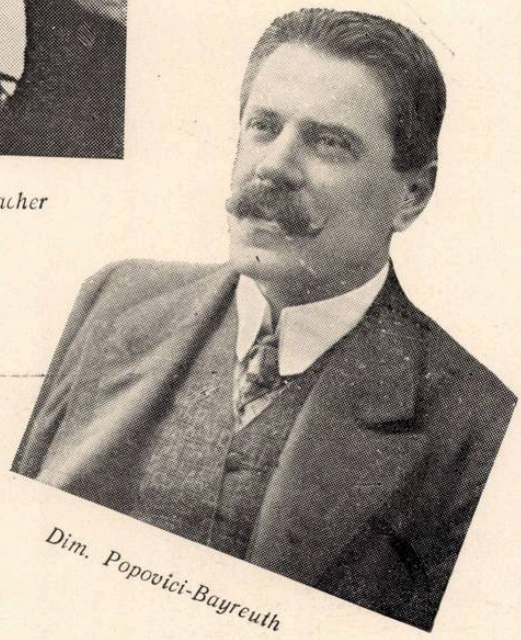
Director, E. VACHMAN.

muzică şi solfegiu pe la şcoalele primare de coloare" — s-a întrunit în ziua de 20 octombrie 1865 şi a luat în discuţie problema primirii elevilor în Conservator: „Avînd în vedere că misiunea Conservatorului (ca instituţiune superioară) este de a conserva şi a aduce la perfecţiune talentele muzicale a junilor romîni, spre a putea forma artişti speciali, care să fie folositori patriei lor, de aceea dar, pentru a ajunge la scopul dorit, trebuieşte neapărat a se proceda cu cea mai mare băgare de seamă şi severitate la primirea elevilor, urmînd după sistemele adoptate în toate conservatoriile din străinătate, căci progresul adevărat nu constă în mulţimea şcolarilor, ci în rezultatele obţinute de la elevi cu talent". Ca urmare, Comitetul — de fapt Flechtenmacher, care şi redactează şi scrie cu propria-i mînă respectivul jurnal — recomandă ca *admiterea elevilor să se facă numai prin concurs,* aspiranţii trebuind să dovedească, în afară de etatea reglementară, *„cunoştinţe elementare de muzică şi solfegiu, spre a se putea examina riguros,*

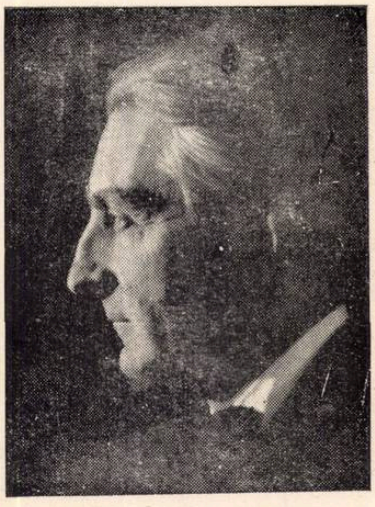
DIRECTORII

Alex. Flechtenmacher

Eduard Wachmann



Dim. Popovici-Bayreuth



Ion Nonna Ottescu

Dimitrie Cuclin

Mihail Jora

Ioan D. Chirescu

de posedă calităţile cerute pentru îmbrăţişarea carierei muzicale". In acelaşi timp, importantul jurnal ia poziţie *„împotriva primirii diletanţilor"*, recomandînd ca primirea lor „să fie oprită cu desăvîrşire, căci zadarnica lor frecventare a claselor de muzică, fără alt scop decît numai de a avea o distracţie, este foarte vătămătoare pentru instituţiune şi o poate aduce prea lesne în discredit înaintea societăţii".

De pe acelaşi timp, pianul — ca şi franceza — ajunsese valută forte în foile dotale ale burgheziei bucureştene. Pentru iniţieri în respectiva „sdrăngăneală" şi pentru plasarea vreunuia sau vreuneia, Wachmann cerea (în 1897) un număr mai mare de clase de pian. Dar pe hîrtia Direcţiei Conservatorului, Spiru Haret, matematicianul şi ministru al instrucţiei, a pus următoarea apostilă: *Conservatorul este destinat a cultiva numai talentele excepţionale muzicale,* iar nu de a servi ca şcoală de muzică pentru oricine care vrea să facă economie de un profesor; nu toată lumea are

ANUARUL

CONSERVATORULUI NAŢIONAL

DE

MUSICĂ ŞI DECLAMAŢIUNE DIN BUCUREŞCI

FONDAT LA ANUL 1863

PE

ANUL ŞCOLAR 1899—1900

ANNUAIRE

DU

CONSERVATOIRE NATIONAL

DE

MUSIQUE ET DECLAMATION DE BUCAREST

FONDÉ L'ANNÉE 1863

ANNÉE SCOLAIRE 1899—1900

BUCURESCI

—

IMPRIMERIA STATULUI

1901

TEATRUL NAŢIONAL

CONSERVATORUL de MUZICĂ şi ARTĂ DRAMATICĂ din BUCUREŞTI

Duminică 12 Iunie 1911, orele 3½ d. a.

PRODUCŢIA DE ORCHESTRA, COR ŞI SOLI

1. WAGNER — «Vasul Fantomă»

Actul I (complect).

OLANDEZUL . . . . . D-l *A. Costescu*
DALAND . . . . . „ *G. Folescu*

Cor de bărbaţi.

Actul II.

SENTA . . . . . D-ra *A. Missir*
MERY . . . . . „ *C. Bălănescu*

Cor de femei.

2. BEETHOVEN.—Marşul din «Ruinele Athenei»

Cor mixt şi orchestra.

Orchestr. sub conducerea *D-lui A. Castaldi.*
Clasa corală a *D-lui D. G. Kiriac.*
Elevii soliști din clasele *D-nei C. Leria* şi *D-lui D. Popovici.*

Biletele se găsesc de vânzare la Agenţia Teatrală Jean Feder

Preţul locurilor: Lojele rang. I şi II, 10 lei, loja rang. III 5 lei, stal rang 1 2 lei; celelalte staluri 1 Leu

Biletele poartă seria No. 47

9065.—Tip. Profesională, Dim. C. Ionescu, str. Campineanu, 9.

dreptul de a urma la Conservator, pentruca Statul să poarte cheltuiala învăţămîntului muzical şi al mediocrităţilor". In acelaşi an Haret luase iniţiativa unei reforme a Conservatoarelor. Ceruse părerile tuturor oamenilor competenţi ai timpului. Au răspuns şi au trimis proiecte de organizare: *Muzicescu, Burada, Caudella, Wachman* (în numele corpului profesoral al Conservatorului din Bucureşti), *I. Scărlătescu* — fost elev al acestui Conservator — (cu traducerea regulamentului Conservatorului din Viena), *D. G. Kiriac;* a răspuns şi elevul de la Conservatorul din Paris, *George Enescu.* Dar reforma nu s-a făcut. Intre timp numărul catedrelor s-a mai mărit şi cursuri noi au fost prevăzute: muzică de cameră, orchestră, harpă; în septembrie 1883, directorul Eduard Wachmann, face cunoscut corpului profesoral că s-a înfiinţat „un curs de istoria muzicii". Cu predarea lui era însărcinat Grigore Ventura.

La sfîrşitul secolului trecut, în afară de Eduard Wachmann, numele profesorilor sînt toate, altele: *George Brătianu* (principii), *George Stephănescu* (cînt), *Charlotta Zossima-Leria* (cînt), *Elena Anghel* (cînt), *D. G. Kiriac* (cînt coral), *Aristizza Romanescu* (declamaţie), *Constantin I. Nottara* (declamaţie), *Maria Zenide* (piano), *Zoe Miclescu* (piano), *Ecaterina Niculescu Ioanin* (piano), *Julius Wiest* (piano), *Carl Flesch* (vioară), *Robert Klenk* (vioară), *I. Dănescu* (vioară), *Gh. A. Dinicu* (vioară), *Constantin Dimitrescu* (violoncel), *Dimitrie Dinicu* (violoncel şi muzică de cameră), *Ercole Carini* (contrabas), *Elodia Casseli-Coandă* (harpă), *Petre Elinescu* (flaut), *Rudolf Peters* (oboe *Hans Hoerath* (clarinet), *Barbu Pletescu* (fagot), *Francisc Karbus* (corn), *Josif Neumann* (trompetă) şi *Em. Kalûs* (trombon).

Conservatorul nu a avut niciodată local propriu.

PALATUL ATHENEULUI

JUBILEUL

Pentru a 25 aniversare a înfiinţărei Conservatorului de Musică şi Declamaţie din Bucuresci

DUMINECA 18 FEBRUARIE 1890, Ora 2 p. m.

CONCERT

PROGRAMA:

1) Uvertură din Prometeu . . . . . BEETHOVEN
(Orchestra)

2 { **a) Arie** . . . . . BACH
b) Rapsodie ungară . . . . . POPPER
c) Studiu de concert . . . . . POPPER

Executată pe Violoncel de D-nu *D. Dinicu*

3. Chor din Lohengrin . . . . . R WAGNER

4. Fragmente din Quartetul No. 5 . . . C.DIMITRESCU
a) Andante, b) Finale
Executat de D-nii *R. Klenk, I. Rubinstein* (Violina 1) *L. Narice, D. Weinberg* (Violine 2) *I. Dănescu, I Sibianu* (Viole) *C. Dumitrescu* şi *D Dinicu* (Violoncel)

5 Solo pentru Flaut pe motive din Ebrea GALLI
Executat de d-nu *C Cordoneanu.*

6 a) **Plecarea vânătorilor** (chorurĭ pentru b) **Chor de vânători** (voci bărbătesci MENDELSSOHN

7 Octet No 2. a) Allegretto moderato,
b) Andantino c) Scherzo, d) Rondo . G ŞTEPHĂNESCU
Executat de D-nii *R Klenk, I. Rubinstein, I Wiest, L Narice* (Violine), *I Dănescu, I Sibianu* (Viole), *C Dumitrescu* şi *D. Dinicu* (Violoncel) *N. V Soccan, G Weidesser* (Contrabas), *C Cordoneanu* (Flaut), *G Sonescu* (Clarinet), *Fr Karbus* (Corn), *B Pletescu* (Fagot).

8 Fragmente din Simfonia No. 4 . . . MENDELSSOHN
a) Andante con moto, b) Saltarelo
(Orchestra)

PERSONALUL ORCHESTREI

Compus din 56 elevi ai Conservatorului

VIOLINE

1. R Klenk Profesor suplinitor de violină la Conservator. Membru in orchestra Teatrului.
2. O. Deutsch. Membru in orchestra Teatrului Naţional
3. I. Rubinstein. Şef de orchestră. Membru in orchestra concertelor simfonice.
4. I. Wiest. Profesor de piano la Conservator. Membru in orchestra concertelor simfonice.
5. G Fotino Capel-Maestru regimentul 7 de linie.
6. L. Narice. Membru in orchestra Teatrului Naţional.
7. G. Alexandrescu
8. D. Veinberg. Membru in orchestra Teatrului Naţional.
9. D-ra Kraus. Membră in orchestra concertelor simfonice.
10. „ Niţulescu.
11. „ Chabudeanu,
12. „ Klein.
13. D-ra Rămniceanu
14. D-nu Nitulescu.
15. Berger. Membru in orchestra concertelor simfonice.
16. I Drăgoescu Profesor de muzică Membru in orchestra Teatrului Naţional
17. G Dinicu Şef de orchestră Membru in orchestra concertelor simfonice
18. C. Dumitrescu. Membru in orchestra concertelor simfonice.
19. D-ra E. Dumitrescu. Membră in orchestra concertelor simfonice.
20. Paluta N. Membru in orchestra concertelor simfonice.
21. I. Sibianu „ „ „ „
22. E. Smek „ „ „ „
23. Widas. „ „ „ „
24. Fr. Wiest. Prof. de violină. Membru in orchestra Teatrului Naţional.

X

Conservatorul din Bucureşti după 23 August 1944

După eliberarea Patriei noastre de către Armatele Sovietice, adînci transformări revoluţionare s-au săvîrşit în toate sectoarele vieţii sociale, economice, politice şi culturale româneşti. In avîntul construirii socialismului şi ca o firească consecinţă, a luat naştere în ţara noastră şi se află în plină desfăşurare, revoluţia culturală. Impetuosul ei elan a cuprins şi muzica, asigurîndu-i condiţii favorabile de dezvoltare, aşa cum niciodată nu a avut în trecut. Problemele muzicii au devenit probleme de Stat. Poporul, la care ararеori vreun folclorist sau compozitor de altădată apela pentru a-şi procura material de studiu şi de inspiraţie artistică, nu mai este de acum ignorat şi uitat, ci, în noul regim, poporul este considerat ca adevăratul creator al istoriei şi al tuturor valorilor materiale şi culturale; nu are trăinicie decît ceea ce îşi are originea în popor şi răspunde nevoilor şi năzuinţelor lui. Cultura muzicală a căpătat un puternic caracter de masă, care se manifestă atît în năvalnica participaţie a oamenilor muncii la concerte, reprezentaţii de teatru muzical şi audiţii de tot felul, cît şi în ampla mişcare desfăşurată de echipele artistice de amatori. Noi instituţii muzicale, „Uniunea Compozitorilor din R.P.R.", „Institutul de Folclor", „Casa Creaţiei Populare" şi altele susţin cu energie vigurosul ritm al vieţii muzicale româneşti de azi. Inviorător şi înnoitor el străbate şi în nonagenara noastră instituţie de învăţămînt.

Prin reforma învăţămîntului din 1948, Conservatorul aparţinea, ca facultate de muzică, „Institutului de Artă" de atunci. Era, în fine, clarificată şi definitivată situaţia gradului de *învăţămînt superior,* la care instituţia noastră de mult aspira. După scurt timp Conservatorul s-a dezvoltat şi organizat ca instituţie de învăţămînt superior muzical de sine stătătoare, dîndu-i-se numele marelui înaintaş al muzicii româneşti de azi, pildă generaţiilor de tineri, nu numai pentru arta sa, ci şi pentru patriotismul şi eroismul vieţii sale, *„Ciprian Porumbescu".* Chiar din anul şcolar 1949/50, au fost operate radicale transformări în planul de învăţămînt, fixîndu-se materiile de studiu, sistematizîndu-se munca didactică a secţiilor şi întocmindu-se noi programe analitice. Graţie bogatului material didactic sovietic, planuri de învăţămînt, programe analitice, orare, manuale şi cursuri, pe care le-am putut avea la dispoziţie şi consulta, s-au înfăptuit şi în conservatorul nostru condiţii proprii pentru activitatea didactică, artistică şi ştiinţifică, propusă a fi desfăşurată aci. *Fundamentarea teoretică a cursurilor* este asigurată prin predarea studiilor de *marxism-leninism,* de *economie politică* şi *estetică,* ele constituind disciplinele de bază pentru formarea artistului-cetăţean pe care-l pregăteşte noul Conservator. Iar pentru a da învăţămîntului temeiuri populare şi pentru a-l lega de inima poporului muncitor, a fost prevăzut în planul de învăţămînt, *studiul folclorului muzical al Patriei noastre.* El are menirea să clarifice şi să întărească în spiritul viitorului artist, convingerea asupra valorii producţiei muzicale a poporului, cimentînd legătura cu poporul, iar pe de altă parte, a pune la dispoziţia viitorilor compozitori şi interpreţi, cunoştinţele indispensabile asupra particularităţilor calitative care caracterizează folclorul nostru muzical. Prin noua orientare a învăţămîntului a fost prevăzut un *curs special de istoria muzicii româneşti.* Puteam fi consideraţi ca un popor fără istorie a muzicii, dacă planurile de învăţămînt actuale nu ne-ar fi dat impulsul şi sprijinul oficial pentru a descoperi preţioasa moştenire progresistă a trecutului nostru muzical şi a o reda studenţilor ca material didactic şi poporului ca artă realistă. Folclorul şi istoria muzicii româneşti împlîntă rădăcinile învăţămîntului adînc în popor şi trecutul lui din care-şi absoarbe seva sănătoasă a entuziasmului artistic creator. In repertoriul fiecărei clase de interpretare, solo şi ansamblu, pe lîngă capodoperele artei clasice, au fost înscrise lucrările româneşti de seamă. Alături de disciplinele teoretice sociale, ele formează o parte esenţială din preocupările ştiinţifice ale planului de învăţămînt. Dezvoltare considerabilă a luat activitatea didactică în domeniul creaţiei şi interpretării muzicale, din cele două respective facultăţi ale conservatorului. Disciplinele de studii sînt grupate în catedre: 1) *Teorie-solfegiu-dictat;* 2) *Compoziţie;* 3) *Instrumente de coarde;* 4) *Instrumente de suflat;* 5) *Pian-orgă;* 6) *Canto;* 7) *Muzică de cameră;* 8) *Dirijat orchestră;* 9) *Dirijat cor;* 10) *Istoria muzicii;* 11) *Folclor muzical;* 12) *Pian tehnic.* In afară de acestea se predau cursuri de marxism-leninism, economie politică, estetică, limba rusă şi germană, canto auxiliar, pedagogie, bazele mişcării scenice, fonetica şi igiena vocală. Fiecare disciplină în parte a fost pusă în discuţie, i s-a analizat şi i s-a precizat scopul pe care-l are în instrucţia, educaţia şi formaţia viitorilor muzicieni. O disciplină de

învățămînt așa de generală, cum apare la prima vedere, teoria-solfegiul, a fost adaptată condițiilor particulare ale muzicii noastre și a căpătat, în învățămîntul de astăzi, caracteristice trăsături ale școlii naționale de creație românească. Pentru înțelegerea realității muzicale populare a fost prevăzut în programa analitică, studiul armoniilor eline și al modurilor medievale, iar exercițiile de intonație și de formare a auzului interior conțin un variat și bogat material folcloric autohton. In studiul armoniei se pune un puternic accent pe armonizarea modală, în scopul de a se descoperi și valorifica în compoziție elementele expresive ale originalei noastre melodii populare. Bazați pe tradiția clasică, studenții sînt îndrumați să creeze pe baza folclorului, dîndu-i un conținut bogat de idei și de sentimente care oglindesc tumultul vieții noi din Patria noastră. Aci, mai ales aci, la catedra de compoziție, transformări adînci s-au produs în învățămîntul nostru, prin legarea, integrarea lui — am zice — în procesul de dezvoltare a muzicii noastre, de după 23 August, pe care, în mersul de la simplu la complex, îl considerăm ca reprezentînd faza cea mai înaintată, nouă în evoluția ei. Ataşamentul sincer de sufletul poporului, realismul socialist ca metodă de creație în artă, principiul progresist al formei naționale și al conținutului socialist în creația muzicală, ca și accesibilitatea operei de artă, concepții care însuflețesc pe maeștrii claselor de compoziție, se valorifică în educația studenților și în practica învățămîntului. Noua tematică, problemele vii ale oamenilor muncii, temele construcției socialismului, oglindirea vieții noi în creația artistică, călăuzesc și activitatea didactică. Și firește, ideea programatismului ca și intonațiile cîntecului nostru popular, sînt preocupări esențiale în munca ce se desfășoară la catedră. Astfel se explică succesele pe care studenții le obțin chiar de pe băncile școlii; ucenicii au produs lucrări care se înscriu pe programele de concerte alături de ale maeștrilor lor și se execută cu succes, dovedind noile orientări și progresele înfăptuite la clasele de compoziție ale instituției noastre. La sesiunea examenului de Stat din vara trecută, toți absolvenții au prezentat lucrări de întinse proporții, simfonii, concerte —, în care se dovedesc străduințele serioase ca noul conținut socialist să fie exprimat într-o formă artistică superioară. In întreaga mișcare muzicală, în toate genurile de muzică, de la lied la simfonie, absolvenții de la clasele de compoziție ale Conservatorului „Ciprian Porumbescu" sînt demni reprezentanți ai școlii noastre românești de azi.

La clasele de interpretare, de asemenea, a pătruns un spirit nou. In locul empirismului, al pedagogiei imitației, de odinioară, învățămîntul nostru vocal și instrumental caută să-și asigure, să-și consolideze, temeiuri științifice. Invățăturile pavlovismului, bazele fiziologice ale întregului complex psihic, explicația fenomenelor de mișcare și pornirea de la ele în procesul de învățămînt al cîntului și al instrumentelor, caracterizează noile metode ce se aplică în conservatorul nostru la facultatea practică de interpretare. Și roadele, ca și la compoziție, se văd, nu numai în producțiile interne ale studenților, ci și în concerte publice, în diferitele formații artistice, în care absolvenții noștri ocupă cu demnitate locuri pe scenă, pe podiu, la pupitru. Și, după cum profesorii sînt cinstiți cu diferite premii de Stat și cu titluri de onoare, așa și studenții și tinerii absolvenți înregistrează succese la diferitele concursuri pe țară sau internaționale, iar lucrările de compoziție ale studenților se tipăresc la rînd cu ale profesorilor.

In colectivele de catedră formate din cele mai reprezentative personalități ale vieții muzicale românești de azi, se țin aproape săptămînal ședințe, în care se discută și se adîncesc toate problemele în legătură cu arta și învățămîntul. Prin noile măsuri, cadrele didactice au îndatorirea unei susținute activități metodico-științifice. Iar forul care reunește pe șefii de catedră și personalități din viața muzicală, care sub președinția directorului conservatorului, maestrul *I. D. Chirescu*, are rolul de supraveghere și coordonare a întregii activități artistice, științifice, didactice și metodice a instituției, este *„Consiliul științific"*. Preocuparea esențială a noii școli de artă este de a-și asigura o fundamentare științifică.

Conservatorul dispune acum de o bogată înzestrare de instrumente muzicale; toate instrumentele de orchestră, zestre, firește, pe care niciodată nu a avut-o vreun conservator românesc. La dispoziția profesorilor și a studenților stă o bibliotecă de 21.866 numere, cărți de studiu și note muzicale, precum și, pentru exemplificări la diferite cursuri și imprimări, o discotecă cu aproape 2.000 plăci de gramofon, 6 pik-up-uri, 2 mari magnetofoane. In cenaclul de compoziție studenții își execută lucrările, le discută și își verifică puterile creatoare și cunoștințele.

Condiții favorabile de învățătură au fost create, în Statul nostru de democrație populară, studenților de la toate instituțiile de învățămînt superior. De ele beneficiază și studenții conservatorului. In afară de cămin și cantină, sînt burse republicane și burse de Stat; mese gratuite și burse sînt date și de către „Uniunea Compozitorilor din R.P.R."

Intîmpinăm împlinirea a 90 de ani de la fundarea Conservatorului în elanul vieții muzicale a lumii noi, încredințați că sforțările studenților și profesorilor instituției noastre vor îndreptăți nădejdile pe care le pun în ei partidul, guvernul și poporul harnic muncitor din scumpa noastră Patrie.

Conservatorul de muzică „Ciprian Porumbescu"

Anul şcolar 1954—1955

CONDUCEREA CONSERVATORULUI

Chirescu D. Ioan Maestru emerit al artei din R. P. R. Laureat al Premiului de Stat	Director
Dinicu Gh. Dimitrie Artist emerit al R. P. R. Laureat al Premiului de Stat	Decan Facultatea de Instrumente şi Canto
Vicol D. Ioan	Decan Facultatea de Compoziţie, Dirijat şi Pedagogie

CORPUL PROFESORAL

CATEDRA DE COARDE

Dinicu Gh. Dimitrie Artist emerit al R. P. R. Laureat al Premiului de Stat	Profesor şef de catedră
Avachian Garabet	Profesor
Geantă Ion	Profesor
Gherţovici Adia	Profesor
Filip Vasile	Profesor
Prunner Iosif Artist emerit al R. P. R.	Profesor
Rădulescu Alexandru	Profesor
Sarvaş Anton Adrian	Profesor
Pasquali Lörenczi Liana	Conferenţiar

CATEDRA DE PIAN — ORGĂ

Muzicescu Florica Artistă emerită a R. P. R.	Profesor şef de catedră
Cristian Lidia	Profesor
Delavrancea Cella	Profesor
Lăzărescu Irina	Profesor
Miletineanu Grete	Profesor
Şerbescu Silvia Artistă emerită a R. P. R.	Profesor
Buchholz Dagobert Artist emerit al R. P. R.	Conferenţiar
Plattner Helmuth	Asistent
Carusso Suzana	Preparator
Maravei Nicolae	Şef laborator

CATEDRA DE SUFLĂTORI

Jianu Vasile Artist emerit al R. P. R. Laureat al Premiului de Stat	Profesor şef de catedră (Flaut)
Adamachi Gheorghe	Profesor (Trompetă)
Goia Ion	Conferenţiar (Clarinet)
Lepădatu Dumitru	Conferenţiar (Timpani)
Pincu Samuel	Conferenţiar (Corn)
Zelinschi Boris	Conferenţiar (Oboe)
Beldi Ion	Lector (Trombon-Tubă)
Cuciureanu Gheorghe	Lector (Fagot)
Rosenwald Thea	Lector

CATEDRA DE MUZICĂ DE CAMERĂ

Teodorescu Alexandru Artist emerit al R. P. R.	Profesor şef de catedră
Antropov Serafim	Profesor
Bîrsan Mircea	Profesor
Bernfeld Beniamin	Profesor
Ungureanu Dumitru	Profesor
Filip Pitaru-Bulimar	Preparator principal
Niculescu Sonny	Preparator principal

CATEDRA DE CANTO

Ştefănescu Petre Goangă Artist al poporului din R. P. R. Laureat al premiului de Stat	Profesor şef de catedră
Bădescu Constanţa	Profesor
Bobescu Jean Maestru emerit al artei din R. P. R.	Profesor (Clasa de operă)

Florescu Arta Artistă emerită a R. P. R	Profesor
Feller Silvia	Profesor
Massini Dora Artistă emerită a R P. R. Laureată a Premiului de Stat	Profesor
Rînzescu Ion	Profesor
Stroescu Constantin Artist emerit al R. P. R.	Profesor
Saghin Elena	Profesor
Weiss Beniamin	Profesor
Cristescu Octav	Conferenţiar
Gropşianu Eugen	Conferenţiar (Arta actorului)
Kulibin Gheorghe	Conferenţiar (Clasa de operă)
Popovici-Bunea Lucreţia	Conferenţiar
Botezat Eugenia	Lector
Cojocaru Viorica	Asistent
Ghiţulescu Aurelia	Lector
Köhle Hilde	Lector
Barberis Mansi	Lector
Schapira Ghita	Lector
Rosensteck Robert	Lector
Penescu Litina	Asistent
Piticaru Maria	Asistent
Teişanu Viorica	Asistent
Zaharopol Bela	Asistent
Ionescu Arbore Anghel	Preparator principal
Ionescu George	Preparator principal
Minei Ioana	Preparator
Robaceck Marta	Preparator
Şolea Lidia	Preparator
Sibille Paule	Profesor (Ritmică)
Duncan Felicia	Conferenţiar (Bazele mişc. scen.)
Ciortea Vera Proca	Conferenţiar (Dans)
Frunzetti Nicolae	Asistent (Tehnica vorbirii)
Marta Mihai	Asistent (Grimă)
Ionescu George	Asistent (Fonetică-Igiena voc.)

CATEDRA DE TEORIE-SOLFEGIU-DICTAT

Chirescu D. Ioan Maestru emerit al artei din R. P. R. Laureat al Premiului de Stat	Profesor şef de catedră
Breazul George	Profesor
Iusceanu Victor	Conferenţiar
Giuleanu Victor	Lector
Alexandrescu Dragoş	Preparator principal

CATEDRA DE COMPOZIŢIE

Mendelsohn Alfred Maestru emerit al artei din R. P. R Laureat al Premiului de Stat	Profesor şef de catedră
Jora Mihail Maestru emerit al artei din R. P. R. Laureat al Premiului de Stat	Profesor
Andricu Mihail Maestru emerit al artei din R. P. R.	Profesor
Buicliu Nicolae Laureat al Premiului de Stat	Profesor
Constantinescu Paul Maestru emerit al artei din R. P. R. Laureat al Premiului de St at	Profesor
Dumitrescu Ion Maestru emerit al artei din R. P. R. Laureat al Premiului de Stat	Profesor
Dumitrescu Gheorghe Laureat al Premiului de Stat	Profesor
Eftimescu Florin	Profesor
Klepper Leon Laureat al Premiului de Stat	Profesor
Ciortea Tudor	Profesor
Negrea Marţian Laureat al Premiului de Stat	Profesor
Vancea Zeno Maestru emerit al artei din R. P. R. Laureat al Premiului de Stat	Profesor
Basarab Mircea	Lector
Olah Tiberiu	Şef cabinet
Vieru Anatol Laureat al Premiului de Stat	Şef cabinet
Alexandrescu Dragoş	Preparator principal
Marbe Miriam	Preparator

CATEDRA DE ISTORIA MUZICII

Breazul George	Profesor şef de catedră
Deleanu Gabriela	Profesor
Negreanu Radu	Conferenţiar
Sachelarie Adriana	Conferenţiar
Chiţoran Nicolae	Şef cabinet
Pavalache Ion	Preparator principal
Stănculeanu Lucilia	Preparator principal
Fotescu Ioana	Preparator
Simionescu Petre	Preparator

CATEDRA DE FOLCLOR

Alexandru Tiberiu	Profesor şef de catedră
Comişel Emilia	Conferenţiar
Rodan Mariana	Lector
Brumariu Liviu	Preparator

CATEDRA DE DIRIJAT ORCHESTRA

Silvestri Constantin Maestru emerit al artei din R. P. R. Laureat al Premiului de Stat	Profesor, şef de catedră
Ghiga Ion	Profesor
Jelescu Paul	Profesor
Paşcanu Alexandru	Asistent

CATEDRA DE PEDAGOGIE ŞI DIRIJAT-COR

Botez D. Dumitru Artist emerit al R. P. R.	Profesor şef de catedră
Vicol Ion	Profesor
Trifu Alexandru	Profesor
Serfezi Ion	Conferenţiar
Giuleanu Victor	Lector
Marian Ion	Lector
Grefiens Vinicius	Asistent

CATEDRA DE PIAN TEHNIC

Drimba Ovidiu	Conferenţiar şef de catedră
Constantinescu Miron	Conferenţiar
Cernavodeanu Maria	Conferenţiar
Cocorăscu Madeleine	Conferenţiar
Căpăţînă Silvia	Conferenţiar
Ionescu Eugenia	Conferenţiar
Tănăsescu Dragoş	Conferenţiar
Antonescu Cornelia	Asistent
Bălan Theodor	Asistent
Chiriac Eliza	Asistent
Siminel Maria	Asistent
Tănăsescu Afrodita	Asistent
Iftinchi Ana	Asistent

CATEDRE SOCIALE

Estetică	
Pop Virgil	Conferenţiar
Varga Ovidiu	Lector
Păun Miltiade	Asistent
Gabriel Margareta	Şef cabinet
Marxism-Leninism	
Stoica Mircea	Conferenţiar
Constantinescu Mihai	Lector
Hoaje Alexandru	Lector
Stancu Lucian	Lector

CATEDRE DE LIMBI STRĂINE

Limba rusă	
Miloner Elena	Asistent
Petrescu Alla	Asistent
Limba germană	
Pop Maxim	Lector

CATEDRE DE EDUCAŢIE FIZICĂ

Lazăr Elena	Asistent
Mărculescu Petre	Asistent

DECRET

pentru conferirea „ORDINULUI MUNCII" şi a „MEDALIEI MUNCII" unor cadre didactice de la Conservatorul de muzică „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti

Cu prilejul împlinirii a 90 de ani de la înfiinţarea Conservatorului de muzică „Ciprian Porumbescu" şi pentru merite deosebite în activitatea didactică,

Prezidiul Marii Adunări Naţionale a Republicii Populare Romîne, decretează:

1) Se conferă „ORDINUL MUNCII" clasa I compozitorului *Chirescu Ion.*

2) Se conferă „ORDINUL MUNCII" clasa II-a următorilor tovarăşi: *Breazul George, Antropov Serafim.*

3) Se conferă „ORDINUL MUNCII" clasa a III-a următorilor tovarăşi: *Buchholz Dagobert, Filip Vasile, Gherţovici Adia, Jianu Vasile, Negreanu Radu, Vicol Ion, Miletineanu Grete.*

4) Se conferă „MEDALIA MUNCII" următorilor tovarăşi: *Avachian Garabet, Buicliu Nicolae, Bîrsan Mircea, Drimba Ovidiu, Feller Silvia, Geantă Ionel, Iusceanu Victor, Mircea Stoica, Penescu Titina, Sarvaş Adrian, Ungureanu Dumitru, Weiss Beniamin.*

Preşedintele Prezidiului Marii Adunări Naţionale
ss. PETRU GROZA

Secretarul Prezidiului Marii Adunări Naţionale,
ss. AVRAM BUNACIU

Bucureşti, 20 mai 1955
Nr. 174

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

„MUZICA"
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI CULTURII

Redacţia şi Administraţia:
Bucureşti, Strada Iulius Fucik Nr. 6
Telefon: 1.33.61

Intreprinderea Poligrafică nr. 2, Bucureşti, Str. Brezoianu, 23—25 — c. 3327

Preţul lei 3

Sibiu-Hegel 7 6
...ulus

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI CULTURII

9

1955

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI CULTURII
1955

ANUL V SEPTEMBRIE Nr. 9

CUPRINSUL:

		Pagina
Béla Bartók, marele compozitor contemporan	*Z. Vancea*	3
Pe urmele lui Béla Bartók în Hunedoara	*E. Comişel şi M. Rodan-Kahane*	9
Prima scriere a lui Bartók în limba romînă	* * *	23
Cum l-am cunoscut pe George Enescu	C. Stroescu	24
DIN MUZICOLOGIA SOVIETICĂ ŞI A ŢĂRILOR DE DEMOCRAŢIE POPULARĂ		
In întîmpinarea Congresului Uniunii Compozitorilor Sovietici	* * *	27
Cîntecul popular în viaţa şi opera lui Leos Janacek — *Articol scris special pentru revista „Muzica"* —	*J. Vyslouzil*	29
VIAŢA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R.		
Vizitele compozitorilor pe şantierele de muncă din Delta Dunării	* * *	35
Cenaclul de muzică de masă	* * *	36
SCHIMBURI ARTISTICE PRIETENEŞTI		
Turneul Filarmonicii noastre în R. Cehoslovacă	*L. Voiculescu*	38
Concertele formaţiei instrumentale germane	*I. Prodan*	42
Concertele ansamblului artistic al tineretului coreean	*P. V.*	43
Concertele echipelor de amatori din Capitală şi unele învăţăminte	*C. Romaşcanu*	44
Concertul comemorativ Béla Bartók	*M. Rădulescu*	46
Manifestări comemorative Béla Bartók	* * *	47
RECENZII		
Sovetskaia Muzîka nr. 6/1955	* * *	48
Noi tipărituri despre Béla Bartók	* * *	48
Calendar muzical	* * *	48

SUPLIMENTE:

A. P. Bănuţ
GEORGE DIMA — CONTRIBUŢII LA CUNOAŞTEREA VIEŢII ŞI OPERII SALE

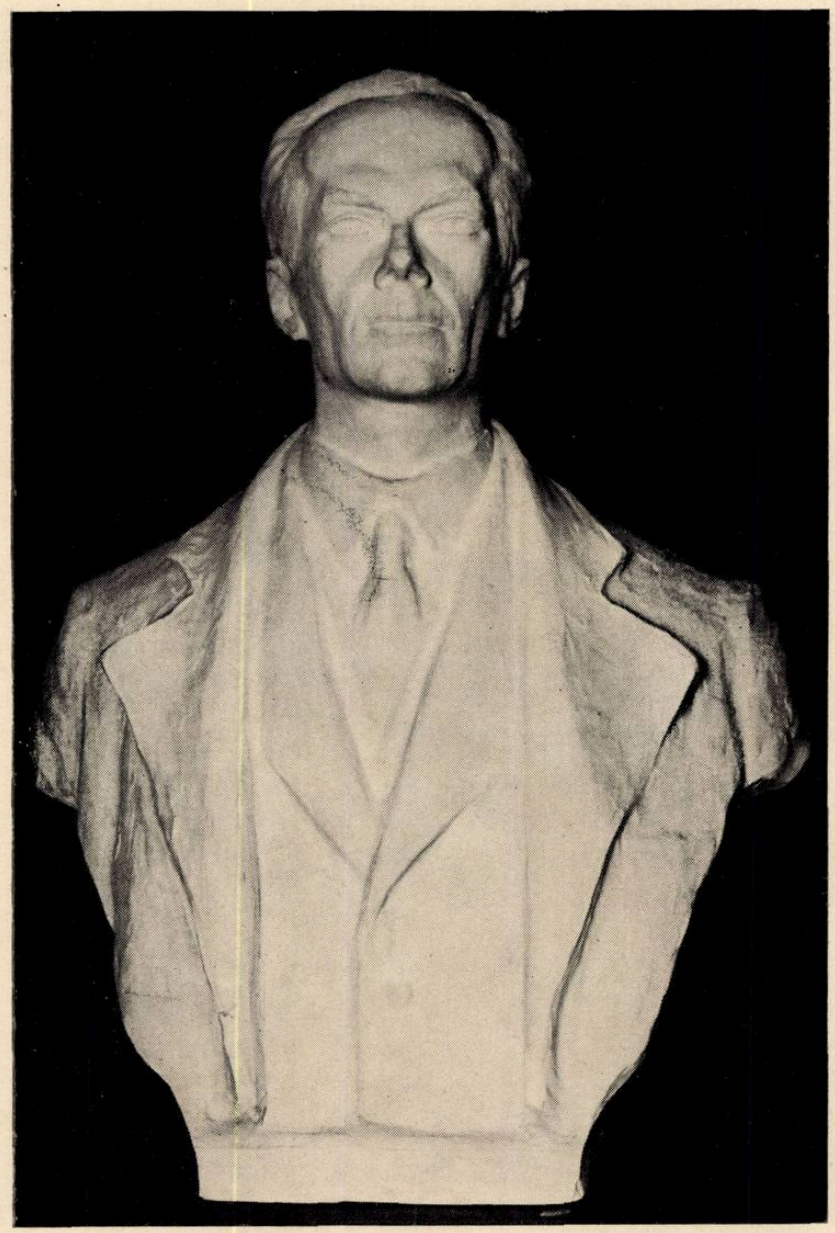
PIESE MUZICALE :

I

Sabin V. Drăgoi
LUCRĂRI INCHINATE MEMORIEI LUI BÉLA BARTOK

II

PIESE MUZICALE INSTRUMENTALE
de
Eugen Cuteanu, Vasile Ijac şi Kozma Géza



Bustul lui Béla Bartók, de la Uniunea Compozitorilor din R.P.R., operă a sculptorului Ion Jalea, 1955

Béla Bartók, marele compozitor contemporan

de ZENO VANCEA

maestru emerit al artei din R.P.R.
laureat al Premiului de Stat

În jurul datei de 26 septembrie, iubitorii de muzică din multe țări au adus un pios omagiu memoriei lui Béla Bartók, de la moartea căruia s-au împlinit zece ani.

Béla Bartók, acest strălucit fiu al națiunii maghiare, este considerat astăzi ca unul dintre cei mai mari compozitori, una din personalitățile cele mai reprezentative ale culturii muzicale a veacului nostru.

Care este oare explicația valorii universale a muzicii lui Béla Bartók?

In această epocă frămîntată ca niciodată poate în istoria omenirii, cînd două ideologii stau față în față, una aparținînd unei lumi vechi sortită mai devreme sau mai tîrziu dispariției și una aparținînd lumii noi, care se afirmă din ce în ce mai victorios — și creația artistică este frămîntată de o mare criză și o bună parte a creatorilor de artă se află într-un grav impas în domeniul muzicii. Cea mai umană dintre arte, muzica, expresia nemijlocită a durerilor și bucuriilor, prin care se pot exprima cele mai variate, cele mai subtile sentimente care trec dincolo de puterea expresivă a cuvîntului, a încetat în mîna multor compozitori de azi de a mai fi cea mai nemijlocită, cea mai directă tălmăcire a sentimentelor omenești, transformîndu-se într-o rigidă geometrie sonoră. De cîteva decenii încoace apologeții acestei arte geometrice afirmă că muzica este o arhitectură fluidă, că neavînd nici o legătură cu viața afectivă a oamenilor, ea este chemată să producă o plăcere estetică prin cît mai savante combinații de arabescuri sonore. Această artă a rupt orice legătură cu viața, cu năzuința oamenilor spre mai bine.

Este oare Bartók mare numai fiindcă creația sa are spre deosebire de producția formaliștilor un conținut expresiv? Incontestabil că da, dar trebuie adăugat că ceea ce deosebește arta lui Bartók nu numai de aceea a formaliștilor dar și de aceea a altor compozitori care compun muzică cu sens emoțional, — este mai ales în ceea ce privește ultima sa perioadă de creație, — conținutul ei de sentimente excepțional de bogat și puternic, cuprinzînd o largă scară de sentimente omenești, exprimate cu o desăvîrșită sinceritate și o convingătoare forță expresivă.

Un conținut de o clocotitoare forță dramatică, cu un fond adeseori tragic — alimentat mai ales din frămîntările epocii cuprinse între cele două războaie mondiale — trebuia să-și găsească în mod firesc și o formă de expresie adecvată. Mijloacele de expresie ale lui Bartók sînt, în comparație cu acelea ale clasicilor și romanticilor din secolul al XIX-lea, surprinzător de noi fără a rupe însă vreodată, ca în cazul formaliștilor atonaliști, firul tradiției, fiindcă ea izvorăște — uneori dintr-o formă mai directă, alteori printr-o transfigurare personală — din seva creatoare a muzicii populare.

Istoria muzicii nu a cunoscut niciodată o perioadă cu tendințe stilistice atît de disparate, atît de contradictorii, ca acelea care se manifestă în creația muzicală a veacului nostru, generate de contradicțiile ideologice, de frămîntările sociale și politice care zguduie azi lumea din temelie.

Căci iată, spre pildă, în timp ce compozitorii sovietici în frunte cu Miaskovski, Prokofiev, Șostakovici ș.a. ni se înfățișează ca păstrătorii cei mai consecvenți ai tradiției clasice — printr-o gîndire armonică cu o riguroasă bază tonală, printr-o structură melodică eminamente diatonică — atonaliștii au dezagregat tonalitatea și au distrus din temelie gîndirea muzicală clasică.

Intre atonaliști și tradiționaliști se situează acei compozitori care, ca Hindemith sau Petrassi de exemplu, au înlocuit structura diatonică a muzicii clasice cu o structură cromatică bazată pe gama cu 12 semitonuri, dar au păstrat din muzica clasică încă multe elemente, ca de exemplu centrul tonal, modulațiile și, înainte de toate, un conținut cu fond emotiv.

In sfîrșit, există și o altă direcție muzicală care, fără a fi în manifestările ei stilistice o directă și riguroasă continuare a procedeelor clasice, are — în privința unor elemente esențiale — multe puncte comune; înainte de toate, legătura organică cu creația populară.

Aceste din urmă tendințe creatoare, cu anumite aspecte specific naționale, s-au născut în spațiul geografic de est al Europei, relativ tîrziu, în sînul unor națiuni care pînă atunci nu au participat de loc sau aproape de loc, la dezvoltarea muzicii universale.

O artă cu rădăcini atît de adînci în creația populară, o artă cu caracter eminamente național nu poate fi nici un moment o negare a tradiției, oricît de surprinzătoare ar fi o primă întîlnire a auditorului cu forma ei de manifestare. Legătura cu solul natal, cu tradiția națională este accentuată de către Bartók de fiecare dată în scrierile sale. In studiul său „Despre importanța muzicii populare" spune următoarele: „Fiecare artă are dreptul să aibă rădăcini. Mai mult, nu numai că are dreptul dar este chiar necesar să le aibă. Atunci de ce nu am avea dreptul să dăm și artei populare destinația de a hrăni rădăcinile artei noastre?"

Tradiţia naţională, rădăcinile înfipte adînc în seva hrănitoare a solului natal şi valabilitatea universală, caracterul tradiţionalist şi înnoitor în acelaşi timp, iată cele două aspecte specifice muzicii bartokiene.

Mişcarea muzicală cu un caracter de afirmare a forţelor creatoare naţionale apare întîi în mazurcile şi polonezele lui Chopin, în creaţia clasicilor ruşi. Urmează apoi — mult mai aproape de tiparele izvorîte din sensibilitatea occidentală — Smetana şi Dvorak şi la cele două margini ale Europei, Grieg şi De Falla.

In sfîrşit, cu strălucire se afirmă geniul creator al naţiunilor din spaţiul carpatic: moravul Janacek, romînul George Enescu, maghiarii Kodály şi Bartók.

Fără îndoială, de-a lungul întregii dezvoltări a muzicii culte occidentale, creaţia populară a constituit un permanent izvor al ei de regenerare. Incepînd cu Ars Nova, elementele populare au fost mereu absorbite de muzica profesională, încît în muzica cultă europeană au intrat elemente de muzică populară italiană, franceză, niederlandeză, engleză, germană etc. care au devenit apoi un bun comun al întregii muzici culte europene. Clasicii vienezi au realizat o sinteză a elementelor populare ale unor naţiuni din fosta monarhie habsburgică, integrîndu-le în conceptul armonic clasic.

Vorbind despre muzica clasică occidentală, citînd pe celălalt compozitor maghiar de frunte, Zoltan Kodály, Bartók spune: „Acolo muzica populară s-a infiltrat în cursul veacurilor în muzica cultă şi un muzician german de pildă găseşte în Bach şi Beethoven ceea ce noi deocamdată putem găsi doar în satele noastre: viaţa organică a unei tradiţii naţionale".

Iată însă că specificul muzicii populare a naţiunilor din sud-estul Europei — care s-a dezvoltat în alte condiţii istorice decît acea a popoarelor din occident — pune probleme noi compozitorilor, în încercarea lor de valorificare a creaţiei populare în formele evoluate ale muzicii simfonice şi dramatice.

Astfel de pildă, se impunea modificarea, adesea esenţială, atît a procedeelor armonice clasice cît şi a celor de polifonie, formă etc.

De aici rezultă acele diferenţe de stil, prin care muzica compozitorilor sud-est europeni se deosebeşte de muzica clasică occidentală, diferenţe care îngreuiază înţelegerea ei de către un public a cărui sensibilitate muzicală s-a format aproape exclusiv sub înrîurirea muzicii occidentale din ultimii 200-300 ani.

Cunoaşterea oricît de sumară a muzicii lui Béla Bartók, a drumului său creator, a dezvoltării stilului său, ne va permite poate să înţelegem atît acele aspecte prin care opera sa se leagă de trecut, cît şi acelea care reprezintă o puternică inovaţie, o contribuţie la reîmprospătarea muzicii din Europa, o afirmare puternică a sensibilităţii artistice din acest colţ al lumii, un drum spre o nouă sinteză a idiomelor muzicale din bazinul dunărean.

Preocuparea lui Bartók pentru cîntecul popular a fost mereu prezentă de-a lungul activităţii sale; din cîntecul popular îşi extrage vigoarea creaţia sa şi chiar în cele mai personale forme de manifestare ale limbajului său complex, legătura compozitorului cu creaţia populară este deosebit de puternică.

Legătura organică a unui compozitor cu creaţia populară nu se datoreşte niciodată întîmplării, de cele mai multe ori ea nu izvorăşte numai din considerente de ordin estetic.

Examinînd poziţia reprezentanţilor şcolilor naţionale din trecut, vom constata că mobilul apropierii compozitorilor de creaţia populară a avut întotdeauna un substrat ideologic, anumite convingeri politice şi sociale ale compozitorului, care au determinat o manifestare de solidaritate a compozitorului cu masele în lupta acestora pentru libertate şi o viaţă mai bună. Astfel şi Bartók s-a apropiat în anii săi de debut de creaţia populară (sau cel puţin de ceea ce credea el pe atunci că este creaţie populară), dintr-un arzător patriotism, luptînd alături de alţi intelectuali progresişti maghiari împotriva politicii de împilare dusă de habsburgi.

Din această sferă de sentimente s-a născut poemul simfonic „Kossuth". Această lucrare, în care influenţe ale muzicii lui Brahms, Liszt, Wagner şi Richard Strauss, se îmbină cu structura melodică a muzicii populare orăşeneşti — singura muzică populară pe care Bartók a cunoscut-o pe vremea aceea, nu-l mulţumeşte pe compozitor. Se simte din ce în ce mai străin de individualismul emfatic, de caracterul retoric al muzicii post-wagneriene, simte că se află într-un impas din care, pentru un timp, nu vede nici o posibilitate de ieşire.

Prin amicul său Kodály, care a primit impulsuri hotărîtoare din partea muzicii lui Debussy, Bartók cunoaşte creaţia marelui compozitor francez, din a cărui muzică împrumută multe elemente, în special în privinţa unei mai libere folosiri a armoniei. In acelaşi timp este atras şi de curentul expresionist. Unele compoziţii ale sale din această epocă sînt caracteristice compozitorilor expresionişti, care în loc de conţinutul oarecum programatic, sau de impresii fugare specifice impresioniştilor, caută să releve prin muzică cele mai individualiste, cele mai ascunse şi nelămurite simţiri ale omului. In epoca aceasta, de febrilă căutare a adevăratului său drum, Bartók ajunge aproape concomitent cu Schönberg la marginile tonalităţii. Dar Bartók, ca adevăraţii mari creatori, se simte prea înfrăţit cu colectivitatea omenească, ca să nu încolţească în el o repulsie împotriva acestor concepţii artistice ultra-individualiste. Intr-adevăr, el caută mereu drumul spre un nou clasicism; idealul său a fost un conţinut şi un stil muzical care să exprime, ca şi muzica lui Beethoven, nu sentimentele unui singur individ, ci doar în interpretarea individuală, sentimente omeneşti general valabile. Caută, dar nu găseşte încă drumul spre acea platformă stilistică,

care să îngăduie exprimarea unui asemenea conținut.

Pe la mijlocul primului deceniu al secolului nostru un mănunchi de oameni de cultură, printre care literați, poeți — în fruntea cărora se afla marele poet Ady Endre — sociologi, artiști plastici și muzicieni maghiari, au pornit o mișcare de reînnoire a culturii maghiare în toate ramurile ei. Această mișcare a avut un scop dublu, pe de o parte eliberarea culturii maghiare de prea puternicele influențe ale culturii germane, care amenințau să transforme cultura maghiară într-o ramură minoră a acesteia, pe de altă parte de a crea o cultură care să unească într-un cadru unic toate păturile sociale ale poporului maghiar. Mișcarea de reînnoire a culturii maghiare era de fapt o continuare a unor tradiții similare din trecut, dar care n-a putut să se mențină și să se dezvolte din cauza condițiilor neprielnice create de burghezie. Această mișcare de reînnoire considera drept sprijinul ei cel mai puternic, cultura populară, în toate domeniile ei de manifestare. Iată ce a determinat pe cei doi muzicieni: Bartók și Kodály să se îndrepte spre tezaurul muzicii populare maghiare.

Cînd a descoperit adevărata muzică populară, Bartók și-a dat seama că simplicitatea lapidară, marea forță expresivă a cîntecului popular, constituie platforma pe care se poate dezvolta creația sa.

Cu mulți ani mai tîrziu, cînd a început să scrie studiile sale teoretice, aducîndu-și aminte de această epocă de descoperire a folclorului, el spunea: „Exagerările epocii post-romantice au început să devină insuportabile, unii compozitori au început să-și dea seama că pe drumul acesta nu se poate merge mai departe și că nu există altă soluție decît de a ne întoarce fața secolului al XIX-lea. In această împotrivire — sau să-i zicem înnoire — muzica țărănească pînă atunci complet necunoscută, în speță o anumită parte a ei, pe care o numim muzică populară propriu-zisă, a constituit un stimulent și un ajutor de neprețuit". (Din articolul „Influența muzicii țărănești asupra muzicii contemporane"). Și într-un alt articol („Ce este muzica populară?") vorbind despre melodiile țărănești, Bartók spunea: „Aceste melodii întruchipează cea mai înaltă perfecțiune artistică, ele constituie adevărate exemple pentru modul de a da cea mai desăvîrșită, cea mai lapidară expresie unei idei muzicale cu mijloacele cele mai simple".

Activitatea sa de folclorist a început întîi în spațiul etnic maghiar, pentru ca apoi să continue printre romîni și slovaci.

Melodiile romînești culese de Bartók în Bihor au fost tipărite în 1913 în urma stăruințelor lui Dimitrie Kiriac și ale academicianului Ion Bianu, cu care Bartók întreținea legături amicale. De atunci pînă astăzi acest volum — ca și celelalte culegeri de muzică populară romînească ale lui Bartók, volumul de colinde și volumul „Muzica romînilor din Maramureș" — constituie un prețios izvor de inspirație pentru toți compozitorii romîni.

Cuprins de o mare pasiune pentru creația populară din sud-estul Europei, Bartók a lărgit din ce în ce mai mult sfera activității sale de folclorist și după ce a cules muzică populară romînească, slovacă, ruteană și sud-slavă, a cercetat și muzica arabilor și turcilor, a laponilor, iar în anii șederii sale în America a avut intenția să cerceteze muzica indienilor din acest continent. Toate aceste muzici au lăsat urme adînci asupra creației lui Bartók, dar nu sub forma unui eclectism academic, prin simpla folosire a temelor de origine populară, ci sub forma unei sinteze organice a diferitelor stiluri populare naționale, deosebite ca intonații dar totuși foarte înrudite, grație aceluiași principiu de bază comun, prin care aceste muzici născute și dezvoltate în anumite condiții istorice, se deosebesc atît de mult de muzica din occident.

Trebuie precizat că deși întreaga creație a compozitorului maghiar nu poate fi imaginată fără legătura cu creația populară și că aceasta nu ar fi ceea ce este dacă nu s-ar fi hrănit din substanța creației populare, Bartók totuși nu a fost ceea ce se numește un compozitor folclorist. Activitatea compozitorilor folclorișți este de obicei limitată la prelucrarea melodiilor populare și, în lucrări mai mari, la folosirea de melodii populare ca material tematic. Indiscutabil, minunatele sale prelucrări de melodii populare maghiare, slovace și romînești îl situează printre cei mai de seamă prelucrători de folclor.

Majoritatea prelucrărilor de folclor ale lui Bartók sînt realizate pentru pian, ca de exemplu „Improvizațiile" op. 20 asupra unor melodii populare maghiare, cele 15 cîntece țărănești maghiare, cele patru caiete de melodii slovace și maghiare pentru copii și lucrări pe melodii romînești cum sînt Colindele, Sonatina, Dansurile bihorene etc., dar el mai are un mare număr de prelucrări de melodii populare pentru cor, aranjate cu mare măiestrie polifonică. De la corurile pentru copii, pe două voci, pînă la coruri de proporții mai mari a capella, o scară mare de prelucrări corale atestă importanța pe care Bartók, cît și amicul său Kodály au acordat-o acestui gen de muzică, ca mijloc de înaltă educare a maselor.

Atît prelucrările de melodii populare pentru pian, cît și creațiile corale sînt un izvor nesecat de învățăminte asupra felului în care Bartók a reușit să creeze un nou stil armonic și polifonic, interpretînd cum nu se poate mai ingenios specificul modal al cîntecelor populare.

Deși o valoroasă parte a creației sale este întemeiată pe prelucrări de folclor, totuși Bartók trece dincolo de aceste limite și, ca unul care după însuși spusele sale „stăpînește limbajul muzical popular ca poetul limba sa maternă", ajunge în partea cea mai semnificativă a creației sale la o *puternică transfigurare*, la o *individualizare de mare forță a substanței muzicale populare*.

După cum se știe, dezvoltarea limbajului muzical de la formele cele mai primitive pînă la cele mai evoluate ale muzicii clasice s-a petrecut în cadrul unui proces lung și anevoios. Desigur, dezvoltarea mijloacelor de expresie este determinată în primul rînd de nevoia de a da un nou conținut, o nouă formă expresivă. Compozitorii din fiecare epocă sînt mînați de dorința de a da expresie muzicală conținutului de viață al vremii în care trăiesc. Reușita este însă de multe ori parțială. Exprimarea integrală a conținutului este adeseori frînată de lipsa mijloacelor de concretizare corespunzătoare. Acest proces este altminteri cunoscut și în istoria literaturii (de exemplu, drumul parcurs de limba romînă, de la Cîrlova pînă la Eminescu). Chiar mari inovatori ai mijloacelor muzicale, ca Monteverdi, Gesualdo, Musorgski și Debussy, care la timpul lor au revoluționat limbajul muzical, se sprijină — fapt care devine clar la o mai aprofundată analiză — pe realizările unor antecesori. Este suficient să amintim aci cît datorează „înnoitorul" Debussy impulsurilor hotărîtoare venite din partea muzicii lui Musorgski, în ce măsură și-a apropiat el mijloacele de expresie ale lui Erik Satie. Astfel și Bartók, deși a împrumutat multe elemente de expresie de la alți compozitori, totuși neputîndu-se sprijini, — ca și George Enescu la noi, — prea mult pe munca antecesorilor, a trebuit să-și irosească o bună parte a forțelor sale creatoare pentru făurirea unui limbaj adecvat conținutului nou al muzicii sale. Astfel, nu poate fi trecut cu vederea faptul că o bună parte a muzicii sale, mai ales în perioada sa mijlocie de creație, are un caracter experimental, fiind lipsită de acea profunzime umană, specifică muzicii sale din ultima perioadă de creație.

Am afirmat în cursul acestui studiu că pentru un ascultător a cărui sensibilitate s-a format exclusiv sub influența muzicii occidentale din ultimii două sute de ani, muzica lui Bartók poate părea stranie și la o primă ascultare, chiar greu de înțeles. Această greutate provine în special dintr-o nouă structură melodică, diferită de cea clasică.

Se știe că din momentul în care conceptul armonic a devenit predominant în gîndirea muzicală occidentală, armonia a devenit generatoarea melodiei. Marele compozitor și teoretician francez din secolul al XVIII-lea, Jean Philippe Rameau, spune într-una din scrierile sale: „Armonia dă naștere melodiei". Joseph Haydn spunea: „O bună melodie cuprinde în ea și întregirea ei armonică". Dacă în epoca clasică și la unii romantici există încă un echilibru între melodie și armonie, la compozitorii post-romantici, la Richard Strauss, Max Reger, Skriabin etc. melodia devine o funcție a armoniei, de multe ori e inteligibilă abia în lumina înlănțuirilor armonice; ea capătă deci un sens expresiv numai grație întregirii armonice.

Muzica compozitorilor sud-est europeni sprijinită pe unele antecedente din muzica lui Musorgski, caută să restabilească vechiul sens al melodiei, al melodiei născută dintr-un instinct melodic primar, așa cum se manifestă ea în muzica populară sud-est europeană. Desigur, printr-o învesmîntare armonică, o asemenea structură melodică capătă o potențare a forței ei expresive, dar ea este valabilă și fără întregire armonică. Frumusețea, forța expresivă a melodiilor noastre populare ne farmecă și în forma în care se nasc și sînt cîntate de popor, adică și fără o întregire armonică. Se înțelege că expresivitatea lor crește dacă în muzica profesională li se adaugă și armonia, dar în practica populară ele trăiesc și fără aceasta.

Aci trebuie arătat că, în general, interpretarea armonică a melodiei sud-est europene diferă de acea a muzicii occidentale.

Nu de mult, Haciaturian a arătat într-un articol, următoarele: „O importanță excepțional de mare trebuie acordată justului colorit armonic al melodiei naționale. In aceasta constă una din manifestările cele mai importante ale activității auzului compozitorului. Fiecare melodie națională trebuie să fie just înțeleasă din punct de vedere al construcției ei lăuntrice modal-armonice.

Cît de mult supără auzul muzicianului care percepe fin muzica națională, prelucrările meșteșugărești ale melodiilor orientale, unde intonații populare originale, capricioase, sînt introduse în patul lui Procust al schemei armonice abstracte și scolastice. Același lucru se petrece uneori și cu temele populare ruse, schimonosite prin armonizări gîndite spontan". [1])

Referindu-se la aceeași problemă, Bartók a arătat: „Trebuie să amintesc ciudata părere a unora care susțin că melodiile populare nu se împacă decît cu armoniile cele mai simple, adică numai cu acorduri perfecte, diatonice, cu cadențe cît mai lămurite, dominantă-tonică. Ce a putut oare da naștere acestei păreri greșite? Pe cît se pare, faptul că cei ce gîndesc astfel nici nu cunosc muzica țărănească sud-est europeană; ceea ce cunosc ei și privesc drept cîntec popular, sînt acele melodii populare occidentale întemeiate aproape numai pe acordurile de tonică și dominantă. Asemenea melodii, firește, se împacă, de cele mai multe ori, anevoie cu altă armonizare. La ce ne-ar folosi însă cadența perfectă în armonizarea unor melodii pentatonice de exemplu, în care nu se poate descoperi cea mai mică urmă a unei dominante în sensul armoniei occidentale?

In melodiile țărănești est-europene nu găsim indicația unor înlănțuiri de acorduri stereotipe ale sistemului major și minor.

Se înțelege că această împrejurare negativă înseamnă iarăși lipsa unor anumite piedici, o mare libertate a alegerii pentru acela care știe să o folosească. Lipsa acestor piedici face cu putință luminarea melodiei în chipurile cele mai felurite".

1) A. Haciaturian: „Cum înțeleg eu caracterul popular în muzică", articol reprodus în „Muzica" nr. 7/1952, p. 45—46.

Desigur, această nouă gîndire armonică în funcţie întotdeauna de caracterul primar al melodiei, dă muzicii lui Bartók — ca de altfel şi muzicii profesionale romîneşti de astăzi — în comparaţie cu muzica clasică occidentală, un caracter oarecum neobişnuit. Acest caracter neobişnuit este pe alocuri subliniat şi de felul nou în care Bartók tratează disonanţa.

S-a afirmat la noi că disonanţele constituie un element formalist în muzica lui Bartók. Trebuie făcută însă o esenţială deosebire, între felul formaliştilor de a întrebuinţa disonanţa ca un conglomerat de sunete, ca un efect pur acustic sau ca rezultatul întîmplător al unui joc neînsufleţit de arabescuri sonore şi între felul cum foloseşte Bartók disonanţa ca element creator de mare tensiune psihică, pus întotdeauna în serviciul unui fond emoţional. Se poate ca cineva să nu fie de acord cu fondul sumbru, pesimist, adeseori tragic al muzicii lui Bartók, dar ca expresie de deosebită forţă a frămîntărilor care au zguduit lumea între cele două războaie, acest fel de întrebuinţare a disonanţei de către Bartók îşi are o deplină justificare estetică. Desigur, felul bartokian al folosirii disonanţei nu se potriveşte pentru orice conţinut, dar acest procedeu îşi regăseşte raţiunea de a fi utilizat, de pildă în creaţia lui Şostakovici, ori de cîte ori muzica compozitorului sovietic are un conţinut asemănător cu acel al lui Bartók, ca de exemplu în Simfonia a VII-a, în Simfonia a X-a, în părţi din Cvartetul nr. 4 şi nr. 5.

Am caracterizat mai înainte felul de întrebuinţare a disonanţei de către Bartók, ca fiind un fel nou, bineînţeles faţă de cel al clasicilor. După cum se ştie, în muzica clasică disonanţa este urmată de acorduri care aduc invariabil o destindere; acest principiu rămîne valabil pentru epoca romantică, pînă cînd Schönberg, la începutul perioadei sale atonale, anulează deosebirea principială de ordin estetic între consonanţă şi disonanţă, făcînd să dispară o dată cu conţinutul emoţional, şi orice element dinamic din muzica sa. Acesta este felul tipic formalist de a întrebuinţa disonanţa. La Bartók disonanţa nu-şi pierde niciodată caracterul ei emoţional — dinamic, cu deosebire doar, că unele acorduri considerate încă disonante în muzica clasică îşi pierd prin obişnuinţa urechii — nu numai în creaţia lui Bartók şi, în general, în muzica nouă, dar chiar în cea a lui Musorgski — caracterul lor disonant, fiind folosite fără rezolvare ca şi consonanţele. Astfel unele din acordurile de septimă şi de nonă sînt tratate de Bartók ca acorduri consonante; în schimb, compozitorul lărgeşte sfera disonanţelor cu acorduri de 5, 6, 7 sunete sau chiar cu unele acorduri bitonale şi politonale. In anumite cazuri, ca de pildă, o sfîşietoare durere sufletească ce nu-şi găseşte alinare, asemenea acorduri apar fără rezolvare.

La acest aspect vertical al muzicii lui Bartók, se adaugă şi cel orizontal, disonanţele rezultînd din conducerea mai liberă a liniilor melodice suprapuse, nemaifiind încadrate, ca la clasici, într-o riguroasă ordine armonică prestabilită, ci fiind mînate de un impuls de natură pur melodică.

Dar nu numai melodia, armonia şi polifonia capătă un sens nou în muzica lui Bartók, ci şi ritmul. Pentru a înţelege anumite particularităţi ale muzicii lui Bartók, trebuie amintit mai întîi faptul că muzica occidentală, bazată pe un riguros principiu simetric al frazelor, de multă vreme nu mai cunoaşte bogăţia ritmică a muzicii populare din răsăritul Europei. Cu o predominanţă aproape exclusivă a construcţiei metrice, binare, ea este caracterizată printr-o anumită uniformitate ritmică. Pe de altă parte, dezvoltarea hipertrofică a armoniei, datînd, cam de la sfîrşitul secolului al XIX-lea, duce nu numai la atrofierea melodiei dar şi la acea a ritmului. Cunoaşterea muzicilor populare din bazinul dunărean, cu imensa lor varietate ritmică (mai ales cea romînească şi bulgărească) a deschis în privinţa aceasta orizonturi noi creaţiei bartokiene.

Dar, pe lîngă teme cu caracter maghiar, romînesc sau slovac, rezultînd din influenţa muzicilor populare pe care Bartók şi le-a asimilat atît de organic, muzica sa ne arată şi un grad de înaltă sinteză a diferitelor limbajuri muzicale populare.

„Imitarea" cîntecului popular reprezentat prin teme de o minunată expresivitate apare în mod frecvent în muzica sa. Dar oricît de apropiate ar fi unele teme ale lui Bartók de melodiile populare, dintr-un anumit punct de vedere, ele se deosebesc esenţial de acestea. Melodia populară, după însesi spusele lui Bartók, este cea mai lapidară formă de exprimare a unui sentiment, tocmai fiindcă exprimă cu o mare forţă o emoţie, un sentiment, fără nici un element retoric inutil, cu mijloacele cele mai simple şi într-o formă comprimată. Acest fel de exprimare are un caracter exhaustiv al conţinutului emoţional. Desigur şi asemenea melodii, de o construcţie atît de lapidară, pot fi dezvoltate cu fel de fel de procedee, după cum am arătat într-un studiu consacrat special acestei probleme. [2]) Dar de obicei, asemenea melodii se pretează mai mult la o dezvoltare în cadrul formei de lied, decît în forma sonată. Toate lucrările lui Bartók care au la bază forma sonată, demonstrează în mod convingător cît de ingenios a folosit Bartók intonaţiile populare pentru inventarea unor teme, care prin caracterul lor emoţional cer neapărat o dezvoltare în sens simfonic [3]).

Chiar şi prin acest fel de a inventa temele, Bartók depăşeşte limitele cîntecului popular, mai ales printr-o uimitoare sinteză a intonaţiilor din muzica populară a naţiunilor din bazinul dunărean. Are desigur multe teme în care predomină intonaţii de un singur fel, în majoritatea cazurilor maghiare, ca de exemplu minu-

2) Vezi articolul „Despre noţiunea de dezvoltare în muzică" apărut în revista „Muzica" nr. 3 şi 7-8/1955.

3) Idem art. citat şi din art. „Rolul şi locul lui G. Enescu în muzica romînească" apărut în revista „Muzica" nr. 5/1955.

nata temă a Concertului pentru vioară ; dar în muzica sa sînt foarte multe teme care nu mai pot fi încadrate într-un singur limbaj popular.

Compozitorul nu se limitează numai la o superficială folosire de formule melodice și ritmice populare, ca atîția alți creatori din școlile naționale, ci pătrunde — ca și George Enescu — pînă la esența creației populare, la principiile ei de bază : structură eminamente melodică, posibilități deosebite de acele ale muzicii occidentale în construcția frazei melodice, în locul rigidității și uniformității ritmice a muzicii occidentale, o extremă flexibilitate a metrului și a ritmului, polivalența armonică a modului și, prin acestea, o lărgire a sistemului armonic clasic.

Compozițiile sale propriu-zise cuprind mai toate genurile muzicii. Deși Bartók nu a fost ceea ce se cheamă un compozitor de muzică dramatică, a scris totuși trei lucrări scenice de mare valoare : opera „Cetatea lui Barbă Albastră" și cele două balete : „Prințul cioplit din lemn" și „Mandarinul miraculos".

In domeniul muzicii vocal-simfonice a scris minunata „Cantata profana" care i-a adus cele dintîi succese pe plan mondial. Textul cantatei este acela al unui colind romînesc bazat pe un străvechi text cu caracter de baladă. Dar alegerea textului nu a fost determinată numai de frumusețea poetică, ci după propriile mărturisiri, și de dorința de a da expresie sentimentelor sale prietenești față de romîni, creînd astfel un simbol al frăției romîno-maghiare.

Cea mai mare parte a compozițiilor lui Bartók sînt scrise pentru pian. Ca și la Beethoven, toate schimbările de stil apar întîi în lucrările sale pentru acest instrument. Critica mondială este unanimă în părerea că Bartók a creat un stil pianistic cu totul nou. Alături de Chopin, Liszt, Debussy și Prokofiev, el este considerat ca un mare inovator al stilului muzicii de pian. Lucrările sale de început sînt caracterizate în special prin unele sonorități noi, legate de o lume nouă de armonii ; în cele două Elegii, în Bocete, în Bagatele, înfloreşte pentru prima oară în muzica lui Bartók ineditul concepției sale armonice. In perioada mijlocie de creație, muzica sa de pian capătă înainte de toate un caracter ritmic. Pregnanța și forța ritmică a lucrărilor sale a determinat pe un critic francez să spună că Bartók a transformat pianul într-un car de asalt. Cea mai reprezentativă lucrare aparținînd acestui stil este Sonata pentru pian solo. Principiile ei își găsesc o amplificare în cel de-al doilea Concert pentru pian cît și în Sonata pentru două piane și baterie, considerată de mulți ca una din culmile creației bartokiene.

Dar în cursul dezvoltării stilului său pianistic, pe Bartók l-au preocupat nu numai probleme de armonie, sonoritate și ritm ci și probleme de polifonie. In privința aceasta trebuiesc menționate cele „Patru dialoguri" pentru pian, caracteristice pentru concepția polifonică a lui Bartók, concepție care apoi își găsește tot în domeniul muzicii de pian o continuare pe linia adîncirii conținutului, în al treilea Concert pentru pian.

Cele mai valoroase lucrări grație conținutului lor, grație unei game largi de puternice simțăminte omenești, sînt creațiile pentru orchestră și muzică de cameră : Concertul pentru vioară, Concertul pentru violă, concertele al doilea și al treilea pentru pian, Muzica pentru coarde, percuție și celestă, Concertul pentru orchestră, Divertismentul pentru coarde, ca și cele șase cvartete ale sale, mai a'es al V-lea și al VI-lea.

Esențial deosebită de forma simfoniei clasice sau a celei păstrătoare a tradiției clasice, muzica de orchestră a lui Bartók este izvorîtă tot din spiritul muzicii de cameră. Ea constituie însă o amplificare, atît în privința proporțiilor cît și în privința unei sonorități mai ample. Altminteri, același spirit polifonic, aceeași predominare a principiului melodic primar, aceeași noblețe a ideilor precum și evitarea oricăror efecte facile, caracterizează atît lucrările sale pentru orchestră, cît și cvartetele sale. Chiar acolo unde fantezia coloristică a lui Bartók creează efecte de sonoritate cu totul noi, ca de exemplu în partea introductivă a Concertului pentru orchestră, în partea a treia, Elegia, a aceluiași Concert, în Andantele Concertului pentru violă, aceste procedee nu sînt niciodată un scop în sine, ci subliniază fondul expresiv al conținutului.

Desigur, această sumară trecere în revistă a creației lui Bartók nu poate da decît o imagine restrînsă a valorii ei. Astăzi pretutindeni în lume Bartók este considerat ca unul dintre cei mai mari compozitori ai veacului nostru.

Creația sa este expresia unei profunzimi de simțire, a unei înalte spiritualități constituind un dramatic apel la conștiința compozitorilor, de a nu devia de la drumul, de la misiunea oricărei adevărate arte de revelare a facultăților morale ale omului.

Ca toți marii compozitori și Bartók posedă o scară largă de simțiri ; de la umorul sănătos, de la sentimentul înfrățirii cu natura, pînă la cea mai înaltă elevație spirituală și la cel mai mare avînt eroic, toată gama sentimentelor omenești este proprie muzicii lui Bartók. Desigur, nota predominantă tragică apare în mod frecvent în creația sa, accentuată de concepția filozofică a lui Bartók, care în contradicțiile acute ale orînduirii sociale în care a trăit, nu întrevedea nici o ieșire, pierzînd încrederea într-un viitor mai luminos al omenirii.

Creația lui Bartók prezintă pentru noi multe învățăminte de mare folos. Dar o imitație sterilă a procedeelor bartokiene nu poate duce decît la o artă epigonală, fără valoare. In schimb, însușirea creatoare a principiilor ei roditoare de noi posibilități, a artei transfigurării substanței populare într-un mijloc personal de exprimare a unui conținut întotdeauna uman, pus în serviciul mersului înainte al omenirii, poate contribui, ca și în cazul studierii și însușirii principiilor călăuzitoare care stau la baza creației muzicale a maestrului nostru George Enescu, la o îmbogățire a muzicii romînești de azi.

Pe urmele lui Béla Bartók în Hunedoara [1])

de EMILIA COMIŞEL şi MARIANA RODAN-KAHANE

In formaţia spirituală a lui Béla Bartók s-au întrunit pe de o parte, talentul, inteligenţa vie şi cultura, iar pe de altă parte curiozitatea şi pasiunea ştiinţifică, spiritul pătrunzător, o intuiţie justă, dublată de competinţă şi cinste ştiinţifică. Activitatea multilaterală a acestui mare om care a desfăşurat o muncă artistică şi ştiinţifică prodigioasă, aceasta din urmă îndreptată atît asupra folclorului maghiar şi romîn, cît şi al altor popoare europene şi extraeuropene, îl consacră printre cele mai remarcabile personalităţi culturale ale lumii.

La împlinirea a 10 ani de la moartea marelui artist şi om de ştiinţă, considerăm că nu am putea aduce un omagiu mai mare memoriei sale, decît elogiindu-i activitatea şi comunicînd cîteva rezultate obţinute pînă acum în urma cercetărilor noastre actuale, întreprinse în ţinutul Pădurenilor din regiunea Hunedoara, în care cu 40 de ani în urmă a cutreierat — îndrăgostit de cîntecul popular romînesc — savantul a cărui amintire este încă atît de vie în satele pădureneşti şi căruia folcloristica şi creaţia muzicală romînească îi datorează atît de mult.

Astăzi, cînd activitatea folcloristică se intensifică din ce în ce mai mult, noi ne bizuim nu numai pe o temelie ştiinţifică a folcloristicii muzicale, moştenită în bună parte de la Béla Bartók, ci şi pe materialul muzical extrem de preţios cules de el, material care ne dă posibilitatea de a urmări evoluţia vieţii folclorice în cîteva regiuni din ţara noastră.

In cercetările efectuate de Institutul de Folclor în regiunea Hunedoara (ţinutul Pădurenilor), în vederea publicării unei monografii muzicale, studiile lui B. Bartók „Dialectul muzical al romînilor din Hunedoara" [2]), „Muzica populară romînească" [3]), „Muzica populară maghiară şi cea romînească" [4]), ca şi culegerea de melodii nepublicate încă, puse la dispoziţia noastră de către Muzeul de Etnografie din Budapesta [5]), au constituit materialul de bază, care a înlesnit cunoaşterea folclorului nostru din punct de vedere muzical şi a permis în bună parte o privire istorică a creaţiei populare din această regiune.

Cadrul restrîns al acestui articol impune o expunere parţială a problemelor şi împiedică citarea integrală a textelor poetice. (Acestea îşi vor găsi extinderea cuvenită în studiul introductiv al Monografiei). Totodată ne exprimăm regretul de a nu putea exemplifica pentru moment cu materialul încă nepublicat al lui Béla Bartók.

*

Béla Bartók a întreprins culegeri scurte în cinci sate pădureneşti [6]) din nordul ţinutului: Cerbăl, Feregi, Socet, Lelese şi Ghelar în anii 1913 şi 1914 [7]).

Materialul cules, înregistrat în întregime şi transcris de culegător, cuprinde genuri diferite: cîntece rituale (nupţiale, funebre, colinde), cîntece propriu-zise — vocale şi instrumentale — povestirea muzicală „Cînd şi-a pierdut ciobanul oile" (doină şi joc) şi jocuri instrumentale.

Ne lipsesc însă textele integrale ale cîntecelor şi materialul informativ complimentar, care ne-ar fi fost de mare utilitate.

Materialul, cules după o metodă riguros ştiinţifică, este fişat cu indicarea precisă a numelui, vîrstei şi originii interpretului.

Cercetările actuale din regiunea Hunedoara sînt efectuate în ţinutul Pădurenilor de către un colectiv format din specialişti în domeniul muzical (Emilia Comişel, Mariana Rodan-Kahane şi Rodica Weiss), literar (Ovidiu Bîrlea) şi coregrafic (Anca Ciortea).

Colectivul urmăreşte atît situaţia repertoriului cules de B. Bartók acum 40 de ani, cît şi pe a celui actual, în viaţa lui complexă.

O dată cu cîntecele, înseşi mărturiile oamenilor, fidel consemnate în fişe, ne-au vorbit despre evoluţia folclorului pădurenesc în decursul unei jumătăţi de veac.

Pentru o cunoaştere mai temeinică a realităţii, investigaţiile noastre s-au îndreptat asupra unor categorii de oameni diferenţiaţi după

---

1) Ideea de a face cercetări pe urmele lui Béla Bartók în satele în care a lucrat acesta aparţine iniţial regretatului folclorist Ilarion Cocişiu, care a cules o parte din materialul pe care l-am studiat.

2) Apărut mai întîi în limba ungară, în Etnográfia, Budapesta, 1914, apoi în limba germană, cu titlul *„Der Musikdialekt der Rumänen von Hunyad"* în *„Zeitschrift für Musikwissenschaft"*, martie 1920, apoi în limba romînă în *„Scrieri mărunte despre muzica populară romînească"*, adunate şi traduse de Const. Brăiloiu, Bucureşti, 1937.

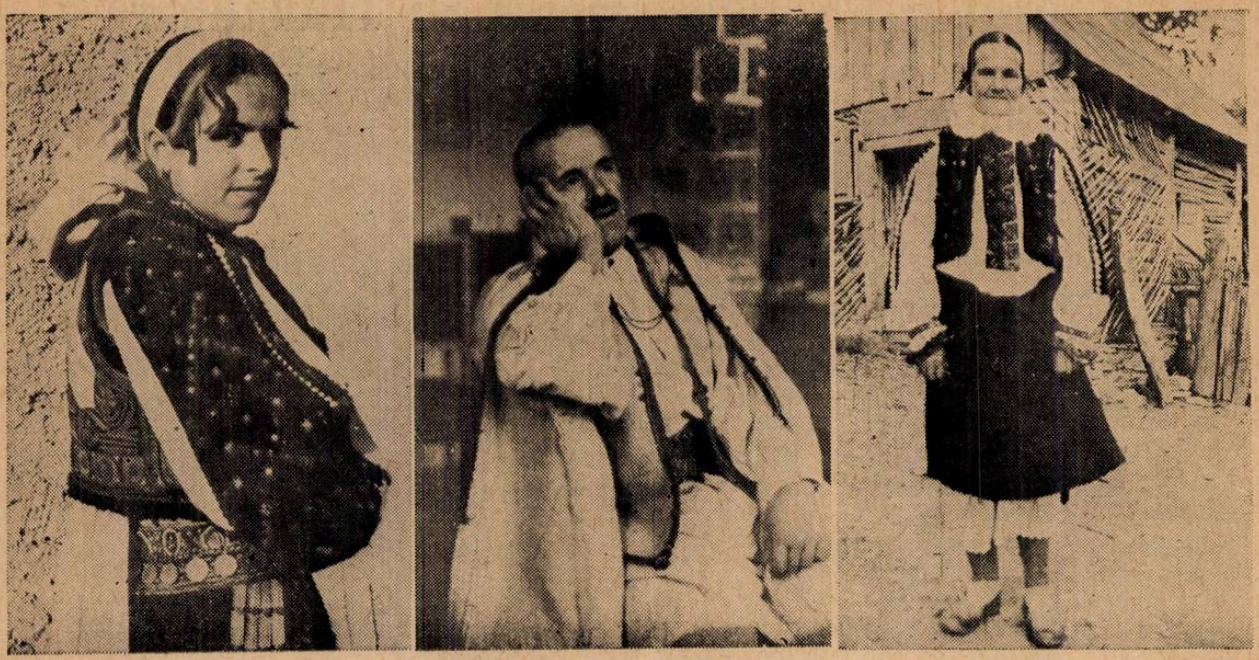
3) *„Rumänische Volksmusik"* apărut întîi în *„Schweizerische Sängerzeitung"*, apoi în extras (broşură de 12 pagini, Berna 1933), apoi în romîneşte în *„Scrieri mărunte despre muzica populară romînească"*. Un alt articol, sub acelaşi titlu, *„Roman népzene"*, a apărut în *Zenei Lexicon*, în Budapesta, în 1931, vol. II, pag. 419-420, apoi în romîneşte în *„Scrieri mărunte"*... lucr. cit.

4) Fragment din broşura *„Népzenénk és a szomszéd népek népzenéje"* (*„Muzica noastră populară şi muzică populară a popoarelor vecine"*) tradusă apoi în nemţeşte: *„Die Volksmusik der Magyaren und den benachbarten Völker"* (Ungarische Jahrbücher, vol. XV (1934) şi extras). Tradus cu învoirea editorului Somló Béla, Budapesta. Apoi în romîneşte în *„Scrieri mărunte..."* lucr. cit.

5) Microfilmele a 500 de melodii (Cîntece rituale, melodii de joc, cîntece propriu-zise, vocale şi instrumentale), pentru care exprimăm colegilor maghiari şi pe această cale mulţumirile şi recunoştinţa noastră

6) Numim „Pădureneşti" grupul de sate care constituie o zonă etnografică distinctă, aşezată în estul masivului Poiana Ruscăi din regiunea Hunedoara şi care încă din secolul trecut, a suscitat interesul etnografilor, geografilor, lingviştilor, folcloriştilor

7) Culegerea lui Bartók s-a extins în partea de est a fostului judeţ al Hunedoarei şi peste ţinutul Pădurenilor.



Tînăra femeie Poanta Cosana (Kici), de 18 ani, din satul Cerişor, una dintre cele mai reprezentative interprete a variatului repertoriu actual din regiune (stînga); *Nic. Poanta (Husari) de 57 ani, din satul Cerişor, cel mai cunoscut şi apreciat cîntăreţ în tot ţinutul Pădurenilor, fotografiat în cea mai caracteristică atitudine a sa în timpul cîntatului — ţinînd mîna la ureche pentru a-şi amplifica sonoritatea* (mijloc); *femeia Crăciunesc Susana (Sana) de 60 ani, din satul Cerbăl, fostă informatoare a lui Bartók în 1913—1914, care a făcut parte din grupul adus de Bartók la Budapesta.*

origine socială, ocupaţie, vîrstă şi sex, atît în satele în care a lucrat odinioară B. Bartók, cît şi în celelalte sate pădureneşti, în care am verificat existenţa repertoriului aflat în posesia noastră şi am depistat melodiile necunoscute încă, locale sau importate.

Găsirea foştilor informatori ai lui B. Bartók a constituit una din preocupările noastre de prim ordin.

Dacă pentru un folclorist, convorbirea cu un interpret popular constituie oricînd un prilej de o deosebită satisfacţie, îşi poate oricine închipui cu cîtă sporită emoţie am stat de vorbă cu foştii informatori ai lui B. Bartók.

In faţa noastră se confruntau nu numai trecutul şi prezentul unei vieţi muzicale, ci se confruntau şi tînăra Sana Lăscuş de 19 ani, din fişele lui Bartók, cu bătrîna Sana, de 60 de ani, cu faţa zbîrcită, pe care azi cu greu o mai puteai convinge să cînte, sau fetiţa Mărie Bistrean, de numai 12 ani, cu bunica, astăzi de 52 ani, îmbătrînită prea curînd de cei 40 de ani grei care au trecut peste ea.

Şi dacă anii făcuseră să se şteargă din memoria oamenilor parte din cîntecele cu care l-au fermecat odinioară pe marele folclorist, imaginea acestuia rămăsese atît de vie în mintea lor, încît amintirile izvorau spontan.

„Era la 30 dă ani, n-o fost mai bătrîn...

. . . . . .

Nu prè putea bine romînește, vorbea numa blînd

. . . . . .

Eram copil, vo zece ani am avut...

Era un om cuminte, un om cult. Asista la joc şî scria. Aşa făcea cu plaivazu cum să ţînea muierile de om“ [8]) (desena în timpul jocului — n.n.) — povesteşte Bistrean Alexandru, de 52 de ani, din satul Feregi.

„O vinit aco', ş-or cîntat, ş-or ciotit [9]), ş-or jucat ş-aşa o cîntat ş-o ciotit şi aparatu“ [10]).

„El scria...“ — adăugă apoi, reconstituind culegerea, femeia Maria Lăscuş (Tuşa), de 52 de ani, din Socet (pe vremuri Maria Bistrean de 12 ani din Feregi), după ce rosteşte caracterizarea care spontan i-a întrerupt descrierea: „Om fain era!“ [11]) Iar bătrîna Sana Crăciunesc, de 60 de ani, din satul Cerbăl, care a făcut parte din grupul adus de Bartók la Budapesta pentru conferinţe şi înregistrări, n-a uitat cum le indica marele folclorist melodiile pe care dorea să le reasculte: „Dumnealui avea scris şi ne aducea aminte“ şi povesteşte cîtă surprindere şi ilaritate stîrnea acesta cînd le cerea cîntece funebre („da' cum să cîntăm dacă n-avem mort!“) [12]), ori se amuză cînd îi fredonăm o melodie pe care i-a cîntat-o ea odinioară. Atunci ne întrerupe, evocîndu-ne cu mult umor figura „profesorului“, fluierîndu-le melodia: „Făcea profesoru la glasu ăsta:“ (fluieră imitativ şi rîde amintindu-şi) „De multe ori făceam aşa cînd mi-aminteam!“ [13])

8) Arhiva Institutului de Folclor, fişa inf. 16069.
9) Ciotit = chiotit.
10) Fonograful.
11) Arhiva Inst. de Folclor, fişa inf. nr. 16073.
12) Idem inf. nr. 16071.
13) Idem inf. nr. 16074.

Să trecem însă peste acest aspect, poate sentimental, al cercetărilor noastre, de la a cărui relatare mărturisim că nu ne-a fost cu putinţă să ne abţinem, şi să ne adresăm de data aceasta muzicii.

Confruntînd culegerea lui B. Bartók cu a noastră, materialul pune o serie de probleme foarte interesante pentru cei pe care îi preocupă viaţa creaţiei noastre populare.

Intrucît cercetarea şi studiul nostru sînt abia în curs, ne vom opri în articolul de faţă asupra cîtorva din problemele pe care o primă privire le scoate la suprafaţă (sub rezervele inerente fazei în care ne aflăm) şi anume:

I. Genurile existente în folclorul muzical al regiunii Pădurenilor.

II. Caracterizarea muzicală a stilului hunedorean pădurenesc. (Studiul asemănărilor cu folclorul din restul Ardealului — îndeosebi sudul — care ne izbesc, rămîne o chestiune de viitor).

III. Aspecte ale vieţii muzicale a Pădurenilor şi ale evoluţiei sale de la Bartók pînă în zilele noastre; de acestea se vor lega cîteva consideraţii asupra unor probleme generale de folclor.

I.

La începutul studiului „Dialectul muzical al romînilor din Hunedoara", B. Bartók împarte repertoriul muzical al romînilor în „cinci categorii principale". Astfel:

„1. *Melodiile de colindă. Acestea se cîntă numai la Crăciun.*

2. *Melodiile de nuntă, care însoţesc — cum arată şi numele — ceremoniile nunţii.*

3. *Feluritele melodii funebre, cunoscute sub numele de „bocet" (în notă: Pe alocurea numite „după morţi", „vaiet", „zorilor", „cîntecul bradului").*

4. *Melodiile de dans, care se cîntă instrumental, numai pentru dans sau în timpul dansului, din gură (textul lor se cheamă pe romîneşte strigături sau chiuituri); şi în sfîrşit*

5. *Categoria cea mai însemnată, aşa-zisele melodii de doine, melodiile propriu-zise, care se cîntă fără vreun prilej deosebit, atît pe texte lirice cît şi pe texte de baladă". (In notă: „Aceste categorii sînt cunoscute pretutindeni. Unele regiuni mai au şi cîntări deosebite, de pildă cîntecele cîntate în legătură cu obiceiul popular cunoscut sub numele de „Paparugă" sau „Dodoloaie" (In Transilvania de Sud şi Banat; vezi G. Dem. Teodorescu: Poezii populare romîne, Buc. pag. 208) şi cîntecele de seceriş")*

Socotim nimerit să menţionăm categoriile de melodii pe care le-am găsit astăzi la Pădureni şi cu acest prilej să facem unele completări faţă de felul în care acestea sînt considerate de Béla Bartók.

1. *Melodiile de colindă* constituie în Hunedoara şi astăzi un repertoriu viu, însă inegal distribuit pe sate, bogat reprezentat atît în tipuri cît şi în variante, în exemplare de o rară valoare poetică şi muzicală.

Ţinem să subliniem distincţia pe care o facem (alături de alţi cercetători ai creaţiei populare, înaintea noastră) între colinde şi cîntecele de stea, ultimele cu o structură diferită, nefiind în cea mai mare parte de origine populară.

Alături de melodiile menţionate, noi am mai găsit în ţinutul Pădurenilor, în repertoriul sărbătorilor de iarnă „Zicala dobei", melodie de joc, însoţită de bătăi ritmice pe dobă, cîntată numai cu prilejul colindatului, precum şi cîntecul şi jocul cerbului [14]) executat în cadrul unor obiceiuri practicate de Anul Nou. [15])

2. *Melodii de nuntă* (cîntece şi jocuri). [16])

3. *Melodii funebre.*

Departe de a asimila bocetul cu celelalte cîntece funebre (cîntecul bradului, al zorilor etc.), cercetarea mai aprofundată atît a semnificaţiei şi structurii muzicale a melodiilor funebre, cît şi a terminologiei populare, ne-a dus la împărţirea acestora în două categorii distincte: [17])

a) *Cîntecele rituale propriu-zise,* care au un caracter ceremonial, însoţesc anumite practici rituale, se cîntă în grup în mod obligatoriu, în anumite momente fixe, au texte în bună parte epice şi o structură muzicală specifică.

Din această categorie, în Hunedoara, în afară de cîntecul bradului, cules de B. Bartók, am găsit cîntecul zorilor, cîntecul de priveghi, „La fereastră" (sau „Strigă moartea"), „Pe drum", „La groapă" şi „Verşul" (de origine semicultă).

b) *Bocetul* [18]), melodie lirică, individuală, în general nelegată de momente fixe sau practici rituale, a cărei execuţie are un caracter spontan. [19])

4. *Melodiile de dans, instrumentale,* [20]) denumite în terminologia locală „zicale". (Spre deosebire de melodia de cîntec propriu-zis, căreia i se spune „viers", „glas", „cîntică"). Ele sînt însoţite de strigături, numite „Ciote" (sing. cioată) [21]) care au structura metrică a versului de 8 silabe şi care în timpul jocului (în ambianţa melodie-joc) pot căpăta înfăţişări ritmice variate.

5. *Cîntecele propriu-zise* (lirice), nelegate de

---

14) Cunoscut în alte părţi ale ţării sub diferite numiri: „Capra", „Ţurca", „Brezoaia" etc.

15) In Muntenia colindele se cîntă şi de Anul Nou.

16) Din punct de vedere muzical şi coregrafic, jocurile nu diferă de cele din repertoriul obişnuit al satului, dar la nuntă ele sînt legate de momente şi practici rituale.

17) Vezi şi C. Brăiloiu: *„Bocetul din Drăguş"* în *Arhiva pentru ştiinţă şi reformă socială"* nr. 1—4, anul X, 1932, şi *„La musique populaire roumaine"* — Extrait de la Revue Musicale No. spécial: *„La Musique dans les Pays Latins"* février — mars, 1940, pag. 3—4.

18) Termenul „bocet" nu este folosit de Pădureni (ca de altfel în cea mai mare parte a ţării). In terminologia populară locală se spune „Viers de mort", „Glas de mort", sau se foloseşte expresia „a se cînta după mort", „mă cînt după mort", te cînţi după...", etc. (sau numai „mă cînt...", „te cînţi..." etc.).

19) De altfel bocetul nu este legat numai de moartea unui om, ci de orice împrejurare tragică din viaţă. Astfel am aflat despre obiceiul de a se boci cu prilejul recrutării, la arderea unei gospodării, la moartea unei vite etc.

20) Singurul joc cu strigături cîntate (pe melodia jocului), „Spic de grîu", de origine mai nouă, este importat.

21) Chiote.

vreun prilej, numite de Bartók *„doine"* [22]) considerate pe bună dreptate categoria cea mai însemnată.

Doina propriu-zisă, slab reprezentată şi în culegerea lui B. Bartók, numai în repertoriul păstoresc instrumental, astăzi aproape nu a mai putut fi găsită. [23])

Categoria cîntecului propriu-zis este cel mai bogat reprezentată.

Pe lîngă aceste categorii, în ţinutul pădurenesc am mai găsit cîteva cîntece rituale mai puţin frecvente:

6. *Cîntecul ritual de secetă,* inclus în obiceiul numit la Pădureni „Păpăluga ploii" şi „Băbăruţa", puţin răspîndit, pe cale de dispariţie; *cîntecul ritual de seceră,* denumit „cîntecul cununii" de asemenea foarte puţin răspîndit, neavînd astăzi o melodie proprie, ci folosind melodia solemnă, de tip vechi, a cîntecului miresei, sau a oricărui cîntec propriu-zis; *cîntecul ritual de sf. Toader,* denumit al „bolbotelor", de obicei pe melodie de cîntec propriu-zis, pe cale de dispariţie şi el; *cîntecul de şezătoare,* fără o melodie proprie astăzi, asupra căruia am primit informaţii vagi şi care se păstrează numai în memoria cîtorva oameni.

7. *Cîntecul de leagăn,* care nu are o melodie proprie specifică genului, ca în alte părţi ale ţării. Textele de leagăn se cîntă pe melodie de cîntec propriu-zis sau pe melodie de bocet.

8. *Cîntecele şi jocurile de copii,* — unele cu caracter ritual (ca de pildă „Cîntecul brăduleţului" [24]), „La înfrăţăţit" [25]) sau „Insoţit", practicat de sf. Toader), — sînt puţine la număr faţă de restul ţării, ceea ce, probabil, constituie explicaţia faptului că i-au scăpat lui Béla Bartók. [26])

Dintre toate aceste categorii, criteriul principal de caracterizare a dialectului muzical îl constituie cîntecul propriu-zis. [27])

II.

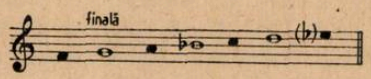
B. Bartók împarte Transilvania, pe baza materialului muzical cunoscut de el, în trei teritorii dialectale. Oprindu-se asupra celui de sud îl împarte şi pe acesta în trei subcategorii: dialectul Banatului, bihorean şi sudardelenesc — sau al cadenţei frigice (incluzînd în acesta din urmă fostele judeţe Alba de Jos, Hunedoara şi Sibiu).

Dintre melodiile acestora, pe cele hunedorene şi bihorene le consideră cele mai caracteristice pentru muzica romînească:

„La nici un popor învecinat sau mai depărtat n-am găsit urma unui stil asemănător. Nu este atunci mult mai cuminte să admitem că materialul romînilor din Hunedoara şi mai cu seamă al celor din Bihor este adevăratul material romînesc?" [28])

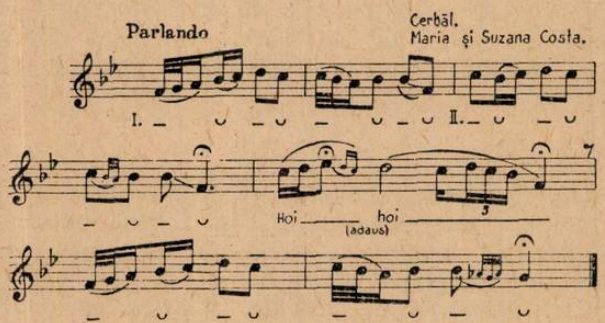
In urma unei judicioase analize a materialului, B. Bartók stabileşte următoarele însuşiri caracteristice ale dialectului hunedorean [29]) [30])

Melodica.



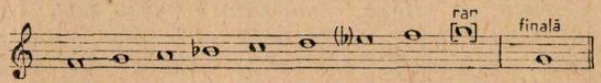
La sfîrşitul melodiei, sunetul *la* coboară spre *la* bemol; în întreaga melodie întîlnim mereu *la,* numai la sfîrşit *la bemol* (cadenţă frigică)" [31])

Dăm un exemplu ilustrativ publicat de Bartók: [32])



In majoritatea exemplelor culese de noi se întîlneşte aceeaşi scară. Relevăm, însă, tendinţa de extindere a acesteia în registrul acut, cu treptele 7, 8 — ca trepte importante — (rar depăşind treapta 8), tendinţă observată îndeosebi la melodiile ce par mai noi.

De altfel, în studiul „Dialectul muzical al romînilor din Hunedoara" publicat cu 17 ani mai înainte, referindu-se la caracterele comune ale dialectului sudardelenesc şi bihorean, Bartók indică scara:



şi precizează: „Dintre sunetele mai acute pot lipsi pînă la 4, cele patru grave, nu lipsesc însă niciodată".

---

22) Noi ne-am oprit asupra termenului „Cîntec propriu-zis", diferenţiind stilul de cel al doinei propriu-zise, ale cărei trăsături specifice au fost, de altfel, semnalate mai tîrziu de B. Bartók şi apoi de C. Brăiloiu. Insuşi poporul deosebeşte melodia doinei de cea a cîntecului propriu-zis, printr-o terminologie proprie, variată regional.

23) Ea este astăzi rară, în general, în mijlocul şi sudul Transilvaniei, ca şi în Banat.

24) Brăduleţ = colac făcut special pentru acest obicei.

25) Infrăţăţit = înfrăţit.

26) „Amintesc... ca un fapt negativ ciudat lipsa desăvîrşită a cîntecelor de copii şi de joc" (*„Rumänische Volksmusik"*, apărut întîi în *„Schweizerische Sängerzeitung"*, apoi în extras (broşură de 12 pag. Berna 1933) şi *„Scrieri mărunte"*... lucr. cit. pag. 16.

27) Acest lucru este menţionat şi de B. Bartók în *„Dialectul muzical al romînilor din Hunedoara"*, „Scrieri mărunte".... lucr. cit.

28) *„Muzica populară maghiară şi cea romînească"*, în *„Scrieri mărunte..."* lucr. cit. pag. 26.

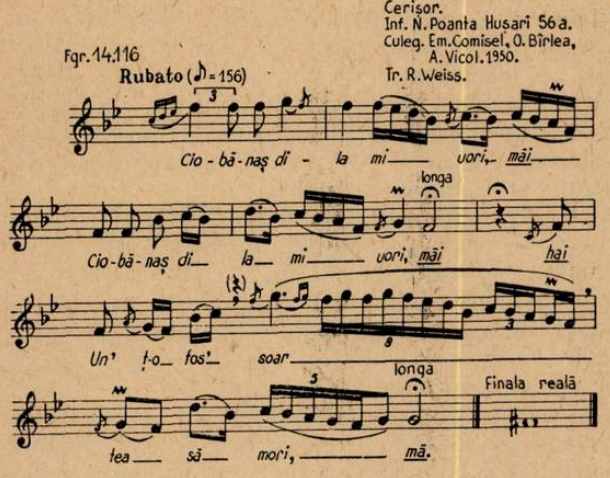
29) B. Bartók include în dialectul hunedorean atît ţinutul Pădurenilor, cît şi restul fostului judeţ Hunedoara, ca şi unele teritorii învecinate. (vezi op. citate). Noi ne vom referi numai la ţinutul Pădurenilor pe care l-am urmărit în adîncime.

30) In notarea melodiilor vom păstra criteriul finalei sol, folosit de B. Bartók, pentru a uşura compararea melodiilor. Sunetele de sub finală le notăm cu cifre romane, iar cele de deasupra finalei cu cifre arabe.

31) *„Roman népzene"*, articol din Zenei Lexicon, Budapesta 1931, vol. II, pag. 419—420 şi *„Scrieri mărunte.."* lucr. cit. pag. 20.

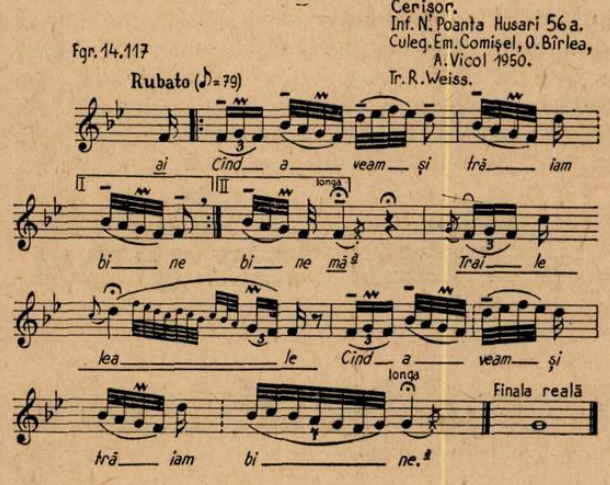
32) La sfîrşitul studiului, *„Dialectul muzical al romînilor din Hunedoara"*, exemplul 2, pag. 12 — *„Scrieri mărunte"*... lucr. cit. pag. 12.

Accentuarea tendinței de folosire a registrului acut, remarcată în materialul nostru, denotă o mai mare expansiune melodică în cîntecul actual.



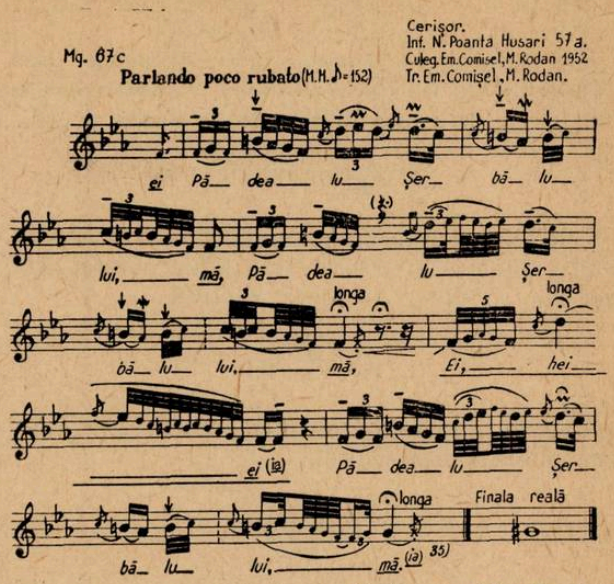
Melodia are o structură pentatonică, prima parte de o mai mare extindere, lăsînd impresia unui mod major, iar a doua a minorului relativ.

Menționăm totodată mobilitatea treptei 2 și, în mai mică măsură, a treptei 3. Faptul se observă atît la variantele aceleiași melodii, cît și la diferitele strofe ale aceluiași exemplar melodic și uneori în cuprinsul unei singure strofe. Credem că această mobilitate se datorește în bună parte intonării netemperate. Fenomenul a fost remarcat, de altfel, de Bartók [33]), deși acesta consideră mobilitatea numai a treptei a 2-a caracteristică Hunedoarei, iar a treptei 3 numai Bihorului [34]) (ca o trăsătură distinctă față de Hunedoara).



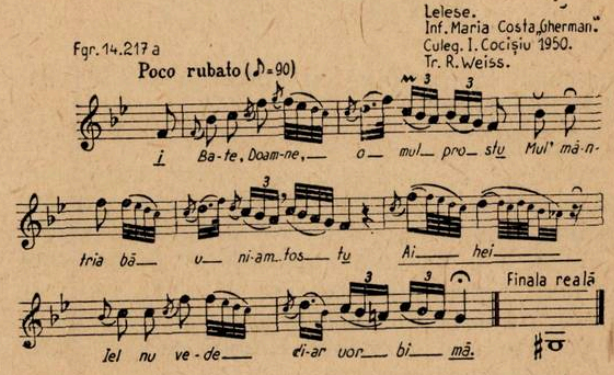
Și o variantă a melodiei, cîntată de același informator:

33) „*Rumänische Volksmusik*", op. cit. în „Scrieri mărunte" pag. 18.
34) Este drept, de altfel, că mobilitatea treptei 3 este mult mai frecventă în Bihor.



In ceea ce privește cadența finală, Bartók subliniază cadența frigică (sunetul care coboară spre finală fiind intonat netemperat) drept caracteristică dialectului hunedorean, ea reprezentînd una din cele mai importante deosebiri față de cel bihorean (cu care are multe caractere comune). [36])

In materialul actual cercetat de noi, se constată existența în mare măsură a cadenței frigice, dar în același timp faptul că începe să cedeze locul cadenței prin ton descendent (care apare într-o formă ornamentală)



și mai ales prin subton (vezi exemplele precedente) care are întîietate.

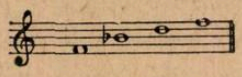
Noi am observat, de altfel, cadențe prin subton și în materialul lui Bartók, dar în măsură atît de mică, încît nu e de mirare că el le-a trecut cu vederea. Dar situația constatată azi, ne îndreptățește să credem că numărul mic al exemplelor din culegerea lui Bartók reprezintă pentru vremea aceea o tendință care s-a realizat pînă în zilele noastre.

Este important, totodată, să menționăm mobilitatea cadenței finale, întrucît în variantele aceleiași melodii și uneori chiar în diferitele strofe ale aceluiași exemplar, întîlnim alternativ cele trei tipuri de cadență și chiar — e

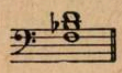
35) Sunet ieșit la sfîrșit.
36) Dialectul muzical al românilor din Hunedoara.

drept, în mică măsură — cadența prin cvartă descendentă, care ne pare importată.

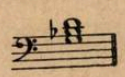
Referindu-se la sunetele care formează osatura melodiei, Bartók subliniază: „Dintre aceste sunete, de cele mai multe ori formează acord:



Celelalte, firește cu excepția finalei *sol,* sînt numai sunete de trecere. Cu alte cuvinte, sub melodie se poate închipui acordul:

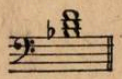


Aceasta iarăși cu excepția finalei, sub care s-ar putea așeza acordul:

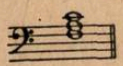
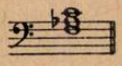

[37]

Această observație a lui Bartók este valabilă în cea mai mare măsură și pentru actualul repertoriu pădurenesc.

S-ar mai putea adăuga acordul în stare directă



care se conturează în melodiile mai noi, prin importanța pe care o capătă registrul acut în mersul melodic (lăsînd la o parte acordurile

 sau 

observate în melodiile cu influență sau de origine bănățeană).

Structura.

Referindu-se la problema relației dintre melodie și text, Bartók sezisează: „In cîntecul popular romînesc... *textele nu cunosc strofa.* Pe o melodie se cîntă în genere un singur rînd de text, repetat de trei ori, la cele alcătuite din 3 rînduri. Pe melodiile de patru rînduri se pot cînta și cîte două rînduri de text repetate amîndouă". [38])

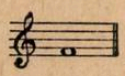
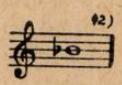
Fără a ne încumeta a da vreo interpretare situației, menționăm numai că economia versurilor în strofa melodică ne apare schimbată în materialul nostru. Astfel, la melodiile cu trei rînduri melodice predomină cazurile cînd se folosesc două versuri diferite, cu repetarea mai frecventă a primului (a a b), (deși întîlnim și cazul semnalat de Bartók). La cele cu patru rînduri melodice, e de asemenea caracteristică folosirea a două versuri diferite, fiind mai frecventă schema a a a b, alături de cea întîlnită la Bartók. Celelalte posibilități sînt mult mai rare. [39])

Este frecventă înlocuirea versului de obicei pe ultimul rînd melodic prin refren literar, acesta putînd fi variabil: „Ai și nu, dorule, nu, *mă*" [40]); „Ai na na, dorule, nu, *mă*" sau un șir de silabe (Ai lai la..., Le le le..., Ai nai na..., etc.) al căror număr este egal cu cel al silabelor versului. De asemenea frecventă este (de altfel în toată țara) cîntarea primei strofe sau a începutului ei pe acest șir de silabe, procedeu care lasă cîntărețului timp să se decidă asupra textului pe care îl va cînta, sau să și-l amintească [41]) și care în același timp are, poate, și o funcție estetică.

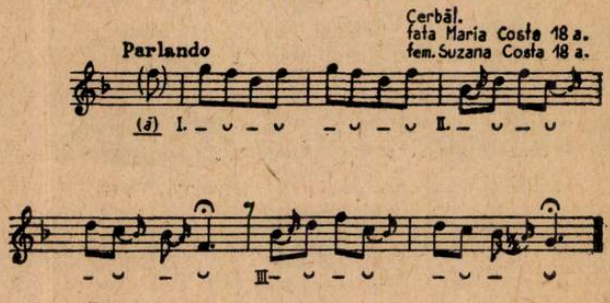
Dar ceea ce izbește, adeseori în chip neplăcut, pe omul cu simțul muzical cultivat de școală este (situația nefiind caracteristică numai pentru Pădureni), faptul că interpretul poate începe cîntecul din mijlocul strofei melodice (de la al doilea sau al treilea rînd), după cum se poate opri în mijlocul ei — dacă a sfîrșit textul — spunîndu-ți că s-a terminat cîntecul și aceasta o face cu cea mai deplină naturalețe. Trebuie subliniat că de obicei acest lucru nu se întîmplă cu cîntărețiii tineri, ceea ce ne face să atribuim faptul unui anumit stadiu de evoluție al simțului muzical.

Privitor la structură, Bartók caracterizează melodiile hunedorene astfel: „Structura obișnuit din trei, rareori din patru rînduri melodice, cezura principală de cele mai multe ori la sfîrșitul celui de-al doilea rînd melodic, pe *fa.*"

Sunetul din urmă al rîndului întîi este asemenea

 sau 
[42]

Referindu-ne la materialul actual, trebuie relevată predominanța melodiilor cu patru rînduri melodice, fapt pe care noi îl credem important și îl atribuim necesității unei forme mai ample care s-a dezvoltat, poate, în ultimele decenii. De altfel, chiar melodiile cu trei rînduri melodice (existente și în culegerea lui Bartók) pot fi găsite și în variante de patru rînduri melodice, prin repetarea rîndului 2.



(Din „Scrieri mărunte...", pag. 12).

37) *„Dialectul muzical al romînilor din Hunedoara"*, în *„Scrieri mărunte"* lucr. cit. pag. 7.

38) *„Rumänische Volksmusik"* — Berna 1933. In „Scrieri mărunte..." lucr. cit pag. 17.

39) Schema se poate modifica de la o strofă la alta.

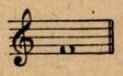
40) *Mă* = silabă de completare.

41) In asemenea cazuri, această înlocuire se poate produce și în mijlocul strofei melodice.

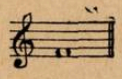
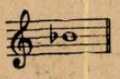
42) *„Roman népzene..."* (Scrieri mărunte... lucr. cit. pag. 20) și *„Dialectul muzical al romînilor din Hunedoara"* (*Scrieri mărunte*"... lucr. cit. pag 7).

Informatoarea Maria Lăscuş (Tuşa) de 52 de ani din Socet, cînta acest exemplu cu patru rînduri melodice, astfel: rîndul I şi II identice cu cele ale exemplului precedent. Rîndul III îl repetă pe II, dar cu sunetul de la cadenţă scurtat Rîndul IV reia pe I şi îl modifică la sfîrşit, pentru a ajunge în cadenţa finală (sol).[43])

Cezura apare în genere, indiferent de numărul rîndurilor melodice, după cel de-al doilea rînd, după



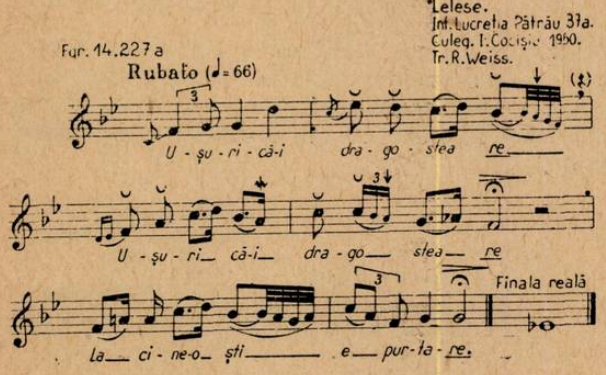
iar finala primului rînd, cel mai des

 sau 

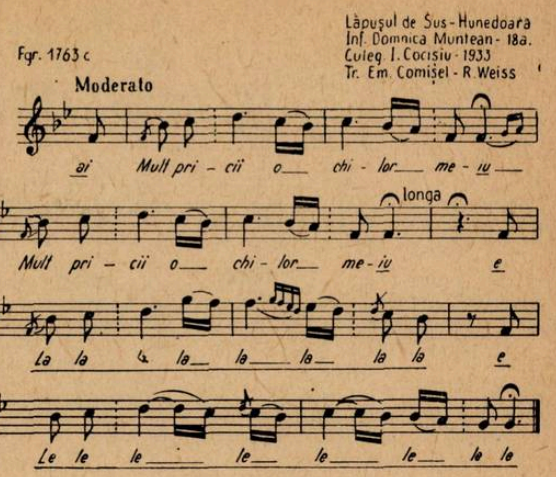
este de obicei scurtă, astfel încît primele două rînduri melodice decurg în continuitate.

Pauza de la cezură are durata unei optimi sau de obicei mult mai mult.

Melodiile formate din trei rînduri melodice prezintă de obicei schema: $A_3 B_{VII} | B^{44)}$ (Rîndul A poate sfîrşi cu 3 care coboară spre VII).



Melodiile formate din patru rînduri melodice prezintă următoarele scheme mai caracteristice: $1.A_{VII} A_{VII} | B_{VII} A_{Vc}{}^{45)}$ în care se realizează în general, melodii de tip vechi.

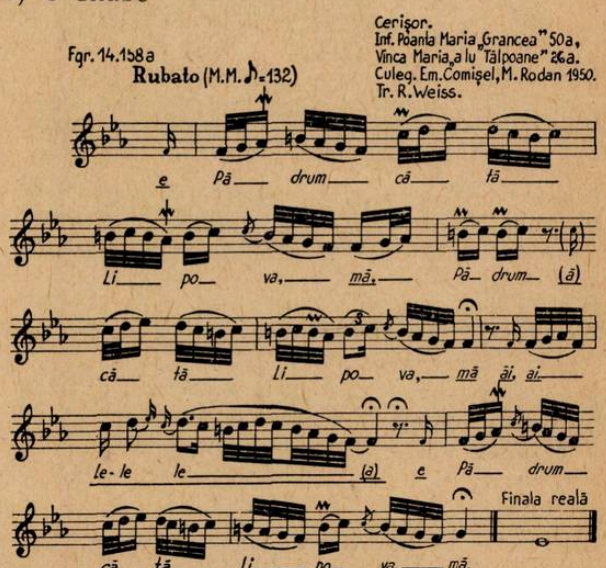


Adeseori B este reprezentat printr-un elan melodic cîntat pe o interjecţie formată din două sau mai multe silabe. (ex. 2, pag. 10). Bartók trece asemenea melodii în categoria celor cu trei rînduri melodice, desigur din cauza dimensiunii reduse a lui B. Noi am preferat includerea lor în cadrul celor cu patru rînduri melodice, atît pentru personalitatea expresivă pe care i-am recunoscut-o lui B în atmosfera întregii melodii, cît şi pentru că cercetarea acestui tip de formă ne-a scos la iveală o sumedenie de exemplare, în care se poate urmări, foarte clar, dezvoltarea acestui embrion melodic, nu numai într-un contur melodic de mai mare elan, ci chiar de la interjecţii de două sau trei silabe, prin refrene de patru, cinci, şase silabe, pînă la versuri de opt silabe, — versul şi refrenul putîndu-se înlocui reciproc.

Cîteva exemple edificatoare:

a) vezi exemplul 1 (2 silabe);

b) 3 silabe



c) 4 silabe:

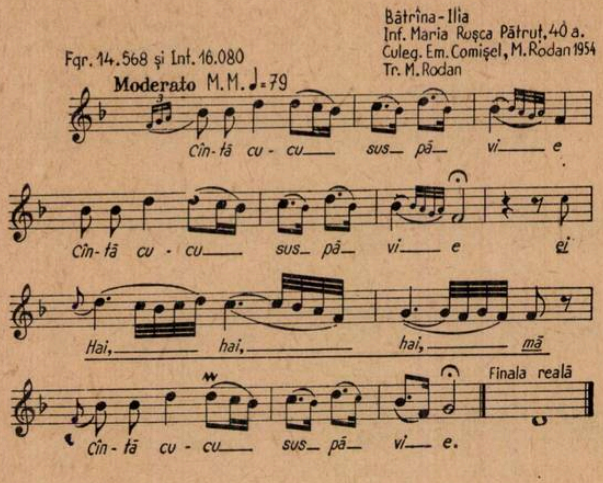
43) Arhiva Institutului de Folclor, Inf. 16070.

44) In prezentarea celor mai caracteristice tipuri de formă întîlnită în cîntecul actual pădurenesc, folosim, pentru indicarea rîndurilor melodice, literele alfabetului la care adăugăm, reprezentînd finalele de rînd melodic, cifre arabe pentru sunetele mai acute decît finala (numerotată cu 1) şi cifre romane pentru cele mai grave decît aceasta. Unde lipseşte cifra se presupune nr. 1 (finala sol).

Menţionăm că unitatea de stil e atît de mare încît motivele care stau la baza rîndurilor melodice sînt foarte apropiate în conţinut. Noi am notat însă cu aceeaşi literă numai rîndurile melodice aproape identice, astfel încît vor apărea notate diferit şi cele care sînt deseori înrudite (de pildă prin varierea şi dezvoltarea unui motiv precedent).

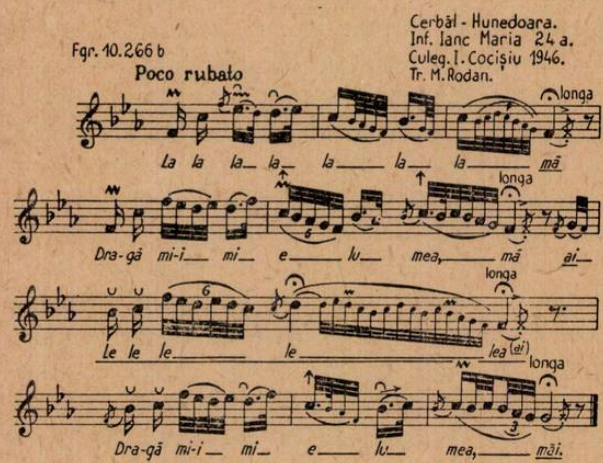
Pentru cezură am indicat semnul: //.

45) Avc = rîndul A variat şi cu cadenţă, (pe 1).

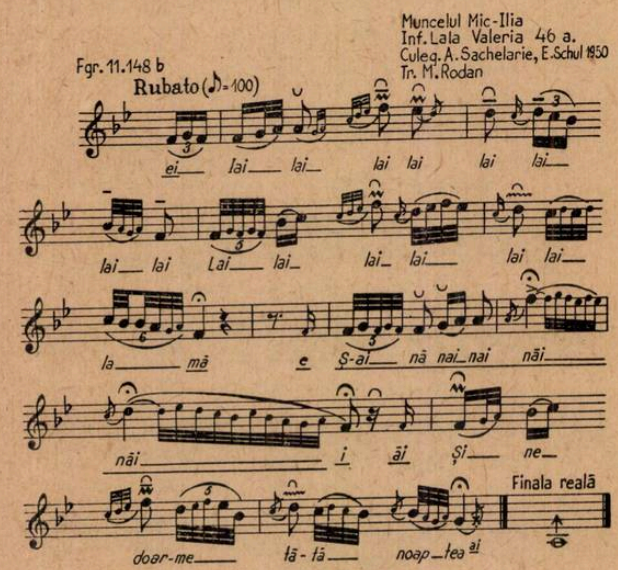


Vezi și ex. 12, pag. 11

d) 5 silabe:

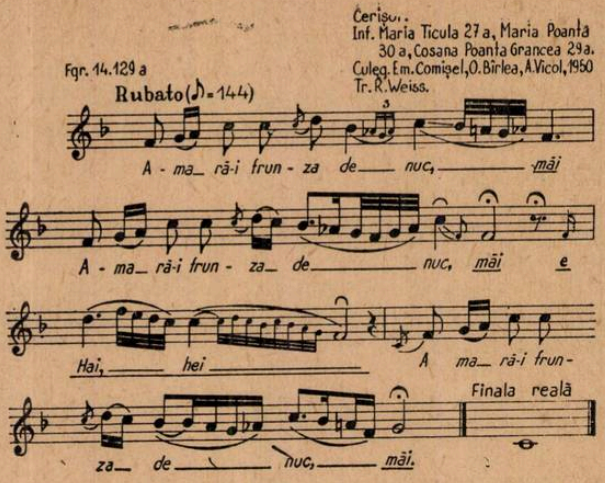


e) 6 silabe:

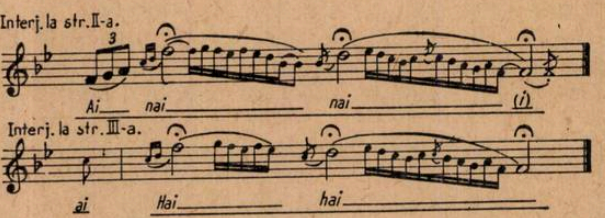


f) 8 silabe: vezi ex. 4, pag. 13.

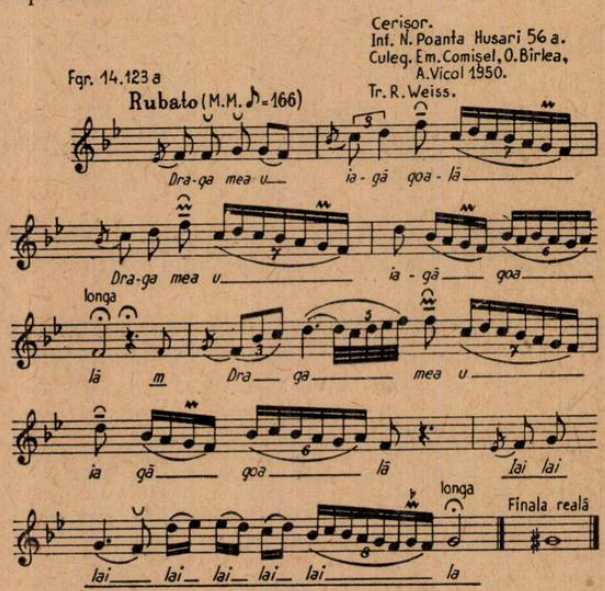
Pentru o exemplificare mai elocventă, iată bunăoară și un alt exemplu, în care cele opt silabe sînt înlocuite printr-o interjecție de numai două silabe:



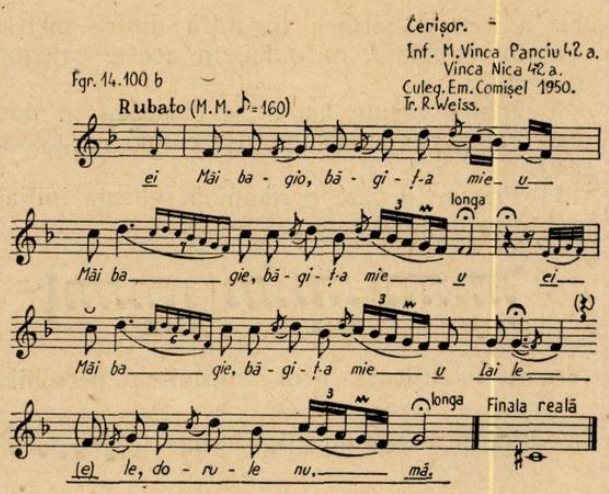
Mai mult decît atît: exemplul 3, pag. 14, în care interjecția primei strofe are șase silabe, în strofele următoare aduce interjecții cînd de 3, cînd de 2 silabe:



Inclinăm chiar a bănui în cel de-al treilea rînd al unor melodii noi, cu patru rînduri melodice, urma acestui embrion melodic care și-a găsit dezvoltarea într-un elan de o mai mare amploare.



2. $A_{VII}B_{VII}^{\frown}\|B_{VII}A_{VC}$ (3) — cea mai frecventă în care găsim atît melodii de tip vechi, cît mai ales melodii de tip nou.



Celelalte tipuri de formă fiind rare, le trecem aci cu vederea.

Cadrul structurii este atît de puternic, încît el integrează adeseori şi melodii importate din alte stiluri regionale.

Nu este exclus ca în evoluţia formei, care se poate întrevedea din cele arătate, influenţa bănăţeană — care a crescut cu mult faţă de momentul cînd o semnala Bartók, — să aibă un rol destul de mare. Interesantă (şi specifică evoluţiei folclorului) este coexistenţa tipurilor vechi şi noi. In această situaţie, în care procesul de creaţie găseşte un teren favorabil, îşi are probabil izvorul, marea mobilitate a formei, datorită căreia variantele aceleiaşi melodii sau chiar strofele aceluiaşi exemplar se prezintă cînd cu trei, cînd cu patru rînduri melodice.

Rîndurile melodice sînt adeseori organizate pe emistihuri. Acestea încadrează formulele ritmico-melodice, prin care se poate urmări cel mai bine atît specificul unui stil regional cît şi evoluţia acestuia.

Urmărirea formulelor după criteriul *locului pe care îl ocupă în economia melodiei* [46]) ne duce la următoarele constatări : [47])

Se pot distinge locuri în care melodia este supusă în mai mare măsură modificărilor în timp şi altele care au un caracter mai stabil, în care tradiţia este mai rezistentă (cu toate că şi în acestea intervin schimbări, dar mult mai mici şi mult mai lent).

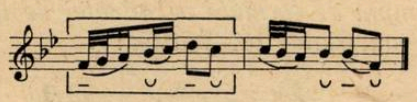
Din prima categorie fac parte formula iniţială şi îndeosebi cea de după cezură, ambele marcînd tendinţa unei expansiuni melodice crescînde. [48]) Aceasta se realizează fie printr-un elan melodic care porneşte de la VII pentru atingerea registrului acut, fie prin stăruinţa în registrul acut asupra treptelor ce reprezintă funcţiile luminoase ale majorului (dominanta şi sexta majorului), descriind de obicei un desen ornamentat foarte cantabil (ultima posibilitate e reprezentată prin exemple care par a fi influenţate de melodica bănăţeană).

Alte formule, care insistă asupra registrului mediu şi care sînt caracteristice pentru materialul vechi, se pot găsi şi astăzi, însă cu o frecvenţă scăzută faţă de primele.

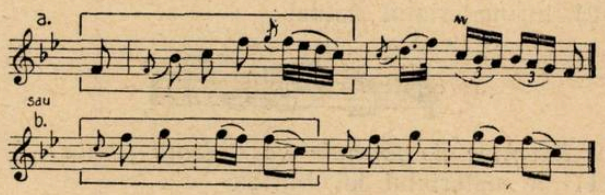
In ce priveşte formula de după cezură, locul în care evoluţia melodiei se manifestă din plin, ea depăşeşte printr-un elan remarcabil conturul melodic precedent, şi dă astfel melodiei amploare şi luminozitate, spre deosebire de materialul lui Bartók în care are de obicei un caracter static, reluînd fraza anterioară.

Exemple de formule iniţiale :

1) în materialul lui Bartók

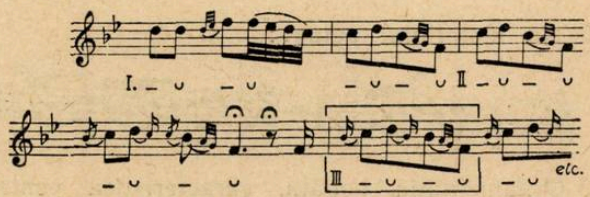


2) în materialul actual



Exemple de formule de după cezură :

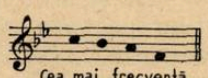
1) în materialul lui Bartók

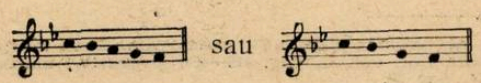


2) în materialul actual (vezi ex. 4, pag. 14).

Din cea de-a doua categorie fac parte formulele de cadenţă, în care, în decursul timpului, s-au produs cele mai mici schimbări (îndeosebi la cezură).

Renunţînd la precizarea treptelor finale, asupra cărora am insistat mai înainte, vom indica drept unică deosebire importantă ornamentarea formulei prin umplerea cvartei sau cvintei, de obicei astfel :





46) In cercetarea formulelor ritmico-melodice în cîntecul propriu-zis, am adoptat metoda folosită pentru prima dată de Paula Carp de la Inst. de Folclor cu prilejul studierii creaţiei noi de cîntece din R.P.R. Urmărindu-le în funcţie de locul pe care îl ocupă în economia melodiei şi legîndu-le de un anumit rol expresiv, autoarea stabileşte : formule caracteristice pentru începutul melodiei, pentru fraza de după cezură care duce la punctul culminant al melodiei, pentru cadenţe (finale şi interioare); ea atrage atenţia asupra clarităţii cu care se pot urmări probleme de tradiţie şi evoluţie a cîntecului prin acestea. Lucrarea amintită a fost citită cu prilejul consfătuirii pe ţară a folcloriştilor din ian. 1954.

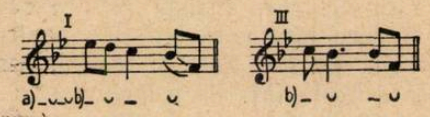
47) In urmărirea formulelor am avut în vedere pe de o parte cîntecele din culegerea lui Bratók, faţă de variantele acestora pe care le-am mai găsit astăzi, iar pe de altă parte cele din repertoriul actual, viu.

48) Aceeaşi constatare a făcut-o Paula Carp cu privire la melodiile vechi şi noi din comuna Bătrîni, raionul Teleajen, regiunea Ploeşti.

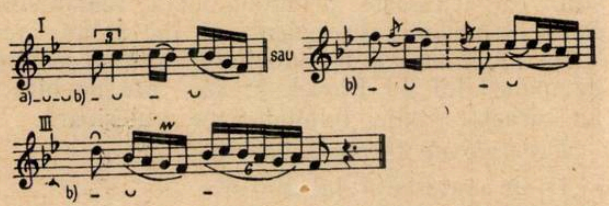
Această formulă, aproape neîntîlnită la Bartók, astăzi devine foarte caracteristică şi atît de pregnantă încît apare stăruitor şi în interiorul rîndului melodic, ducînd la un contur expresiv şi mai cantabil (vezi ex. 6, pag. 16).

Exemple de formule finale ale rîndului I sau III:

1) în materialul lui Bartók:

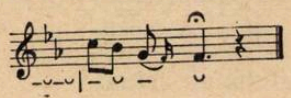


2) în materialul actual:

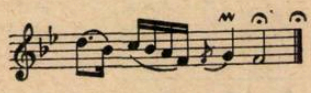


Exemplu de formulă a cadenţei de la cezură:

1) în materialul lui Bartók:

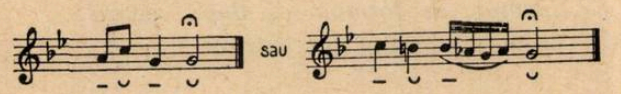


2) în materialul actual:

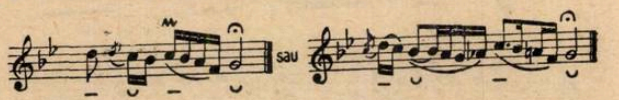


Exemple de formule de cadenţă finală:

1) în materialul lui Bartók



2) în materialul actual:



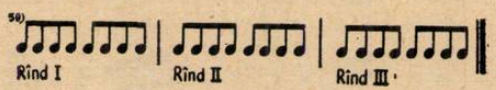
Ornamentaţia bogată, caracteristică pentru cîntecul pădurenesc dezvoltat în ultimele decenii (Bartók semnala chiar, cu privire la cîntecul hunedorean din vremea sa: „Ornamentaţie mai puţin bogată") [49]), pe care noi înclinăm să o atribuim, în mare parte influenţei bănăţene, e strîns legată şi de structura ritmică a cîntecelor.

Ritmul.

Preluăm de la Bartók atît caracterizarea „parlando rubato" cît şi criteriul său de determinare a măsurilor pe baza accentelor metrice ale versului. Acest sistem valabil şi astăzi, în marea majoritate a cazurilor, dovedeşte impresionanta intuiţie şi competinţă cu care Bartók a sezisat strînsa legătură dintre metrica versului şi ritmul melodiei, în aceste categorii de cîntece.

Melodiile văzute astfel se clasează în două mari categorii importante (cele mai caracteristice).

1) Prima, în care predomină schema iniţială preconizată de Bartók:



rareori modificată prin înlocuirea perechilor de optimi prin cîte un grup ternar ♪♩, ♩♪ sau dezvoltat astfel: ♩.♪, ♪♩., schemă în care optimile au de obicei un caracter silabic şi execuţia se face într-un tempo mai mult sau mai puţin giusto. (Ornamentele auxiliare, de obicei sub formă de apogiaturi simple sau duble, mordente, anticipaţii, sau echappé-uri nu atacă însăşi esenţa schemei. Chiar atunci cînd intervin subdiviziuni, acestea totalizate întrunesc valoarea unităţii metrice).

Din această categorie fac parte melodiile de tip vechi, care constituie majoritatea în materialul lui Bartók (vezi melodia pag. 12).

Schema se găseşte din plin şi în materialul actual, chiar dacă melodiile au evoluat din punct de vedere al melodicii sau structurii.

In această categorie am putea distinge o subcategorie a melodiilor asupra cărora am insistat cu privire la structură. La acestea, rîndurile melodice 1, 2 şi 4 prezintă schema de mai sus,[51]) în timp ce elanul melodic al rîndului trei se revarsă într-un ritm liber, subliniat de o execuţie într-un tempo molto rubato (vezi ex. 2, pag. 11; ex. 4 şi 5, pag. 14).

In această categorie intră melodiile de tip vechi, fie că şi-au păstrat vechea înfăţişare, fie că s-au dezvoltat ca melodică şi structură.

Prima categorie reprezintă un tip ritmic cristalizat.

2) Cea de-a doua categorie, în care intră melodii de tip nou, se caracterizează printr-o mare libertate ritmică, printr-o mare varietate de formule ritmice, bazate pe combinaţii ale optimii cu pătrimea (şi chiar cu pătrimea cu punct, uneori cu coroană) şi îmbinate liber (spontan), printr-o ornamentaţie bogată şi printr-o execuţie rubato sau molto rubato (vezi ex. 4, 5 şi 6, pag. 14).

---

49) *„Roman népzene"*, articol din Zenei Lexicon, Budapesta 1931, vol. II, pag. 419—420, şi „Scrieri mărunte..." lucr. cit. pag 20.

50) De menţionat că de obicei acest mers regulat şi oarecum monoton are un caracter stereotip, întrucît fiecare sunet este uşor apăsat (nu există deosebiri de accent între sunete).

51) Uneori puţin modificată la începutul rîndurilor: ♪♪♪|♪♪♪♪ mai rar în interiorul lor, prin intervenţia unui grup ternar ♪♩,♩♪ în locul unei perechi de optimi.

Este tipul ritmic cel mai viu, în care improvizaţia interpretului are mai multă libertate.

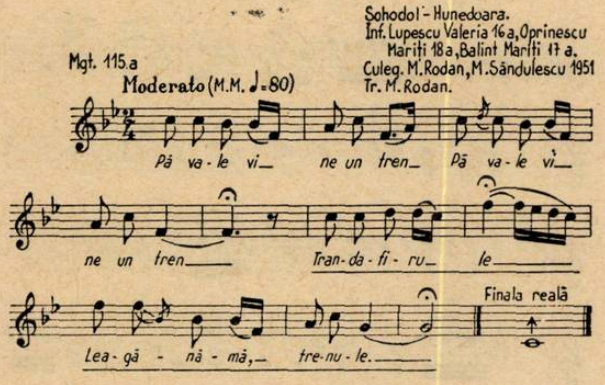
Melodiile din această categorie constituie patrimoniul îndeosebi al generaţiei mijlocii.

In ce priveşte tineretul, doar în satele în care vechea viaţă folclorică este încă foarte intensă, sau în cazul bunelor cîntăreţe, mai găsim aprecierea acestei categorii de cîntece. In genere, deşi cîntecele ornamentate bănăţene sînt încă cu aviditate însuşite, tendinţa tineretului merge către un sistem ritmic mai organizat, către un stil eliberat de ornamente. In aceasta îşi are izvorul atît apariţia unor noi creaţii grefate pe stilul tradiţional, dar reflectînd aceste tendinţe, cît şi ospitalitatea pe care o găseşte importul intens al cîntecelor dinafara regiunii, munteneşti, olteneşti sau ardeleneşti corespunzătoare acestor necesităţi (o dată cu tendinţa de a da treptat uitării cîntecele din repertoriul tradiţional).

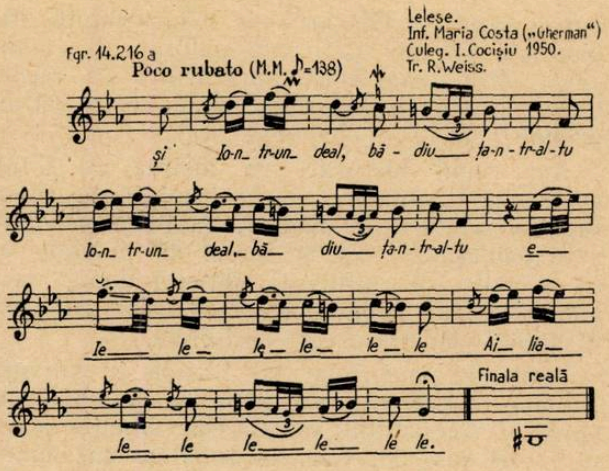
Situaţia este inegală din acest punct de vedere în diferitele sate (şi chiar în acelaşi sat), în funcţie de gradul de evoluţie generală a satului sau individului, ca şi de contactul acestora cu ecourile culturii urbane.

De aceea nu este de mirare că satul în care această situaţie apare cel mai izbitor şi în care aceste tendinţe, acut manifestate, se îmbină cu tradiţia vieţii folclorice (din nefericire insuficient apreciată), este tocmai Ghelarul, punctul cel mai înaintat ca dezvoltare economică şi culturală.

Ar mai fi de amintit melodiile deocamdată foarte slab reprezentate cantitativ (din care rar întîlnim şi în materialul lui Bartók) dar reflectînd tendinţa de care am vorbit, al căror ritm organizat se poate reprezenta fie în măsuri simple stabilite pe baza unor accente periodice :



fie în măsuri mixte, formate din alternanţa regulată a unor grupări nesimetrice. Pe acestea le bănuim a fi influenţate mai puţin de ritmica similară a colindelor şi mai mult de a cîntecelor făgărăşene, abundent importate în regiune (structură ritmică pe care o numim „parlando-giusto") :



ca şi aspectele intermediare între categoriile menţionate.

Pentru a întregi caracterizarea generală a stilului, nu putem omite emisiunea vocală, atît de izbitoare pentru cel care vine în contact cu cîntecul pădurenesc.

Sunetele, cu o rezonanţă parcă de piept, capătă o vigoare şi o stridenţă care, dacă în sala de concert este pentru unii supărătoare şi primitivă, în cadrul natural al regiunii s-ar părea că este inerentă şi are un farmec particular. Icniturile care zvîcnesc din cînd în cînd în debitul melodic şi îndeosebi încheie sunetele adeseori nesfîrşit de lungi ale cadenţelor, întregesc cu o notă de dramatism complexul expresiv al minunatelor melodii hunedorene, în expresia lor concentrată.

Iar imobilitatea parcă de piatră a figurii pe care o păstrează interpretul în timpul execuţiei, ţi-ar ascunde aproape total, dacă nu ai cerceta-o cu un spirit mai pătrunzător, viaţa interioară tumultuoasă pe care acesta o trăieşte cînd cîntă.

III

Situaţia repertoriului cules de B. Bartók în ţinutul Pădurenilor a fost urmărită atît la foştii săi informatori cît şi la cei mai buni cîntăreţi actuali. Trebuie menţionat mai întîi că în materialul de cîntece propriu-zise se găsesc atît melodii caracteristice stilului cît şi (în mare măsură) melodii importate din Banat, sudul Ardealului, Muntenia şi Oltenia (cele importate reprezentînd majoritatea la Ghelar).

Repertoriul eterogen cules din Ghelar, denotă că satul se afla încă pe vremea lui Bartók — deci cu mult înaintea celorlalte sate pădureneşti — în stadiul iniţial al diluării unităţii stilului regional, situaţie care pînă în zilele noastre s-a adîncit simţitor.

Aşadar, evoluţia vieţii muzicale a Pădurenilor se manifestă în mod inegal în cuprinsul ţinutului. De aceea, dacă în celelalte sate, pentru urmărirea situaţiei, vîrsta şi sexul sînt criterii importante, aproape general valabile în

întreg satul, la Ghelar e de o importanţă primordială să ştii dacă informatorul este muncitor, ţăran, sau funcţionar, pentru că repertoriul se diferenţiază după aceste categorii în primul rînd.

Aşa stînd lucrurile, va apărea cu totul explicabilă menţinerea în mai mică măsură a vechilor cîntece în Ghelar, faţă de celelalte sate pădureneşti, ca şi faptul că în timp ce în celelalte sate întîlneşti adeseori tineret care cîntă cîntecul pădurenesc, la Ghelar cu greu ai putea găsi tineri care să-l cînte.

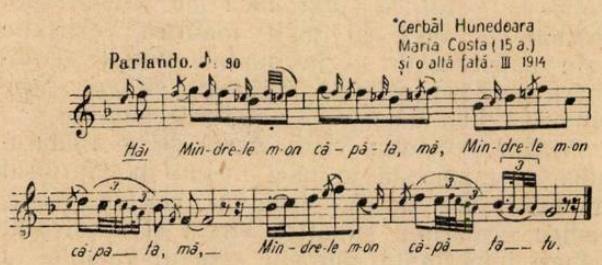
Verificînd materialul lui Bartók în situaţia actuală, reiese că mai mult de jumătate ar putea fi reconstituit astăzi. Dar situaţia acestuia este inegală. Căci în timp ce un număr destul de mic de cîntece este încă viu şi are o circulaţie destul de mare (fiind întîlnit şi la tineret şi adeseori modificat), restul nu se mai aude decît rar, păstrîndu-se mai mult în memoria celor bătrîni sau la maturi numai dacă sînt buni cîntăreţi, în timp ce tineretul le recunoaşte numai, sau nici nu le-a auzit (lăsînd la o parte materialul găsit numai în satele de unde a fost cules, asupra căruia nu sîntem încă în măsură a face interpretări).

Un număr apreciabil de melodii (între care şi cîteva pădureneşti) nu au mai fost recunoscute de nici unul din informatorii cu care am lucrat.

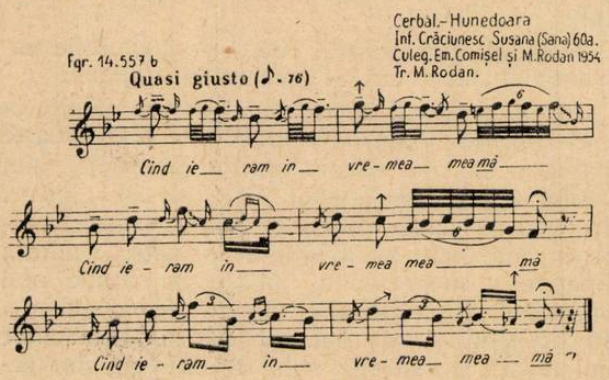
Chiar foştii informatori ai lui Bartók se comportă inegal faţă de repertoriul cîntat odinioară de ei. Astfel, dacă mare parte din cîntece pot fi reproduse fidel, unele sînt esenţial modificate, altele confuze şi în sfîrşit altele nici nu mai sînt recunoscute. Această situaţie nu reflectă doar un simplu fapt de memorie, condiţionat de atitudinea afectivă a interpretului faţă de cîntecul respectiv, cît mai ales locul pe care melodia a deţinut-o în repertoriul general al satului.

Interesantă a fost şi cercetarea evoluţiei melodiilor care s-au menţinut. Spre norocul nostru, am putut urmări aceeaşi melodie comparativ, pe de o parte la o informatoare a lui Bartók şi la o alta ceva mai tînără, din alt sat, pe de altă parte în cadrul unei familii, la bunică (fosta informatoare a lui Bartók), mamă, fiică. (Aici şi urmărirea menţinerii sau dispariţiei melodiilor de la o generaţie la alta prezintă un mare interes).

Iată o melodie culeasă şi transcrisă de Bartók

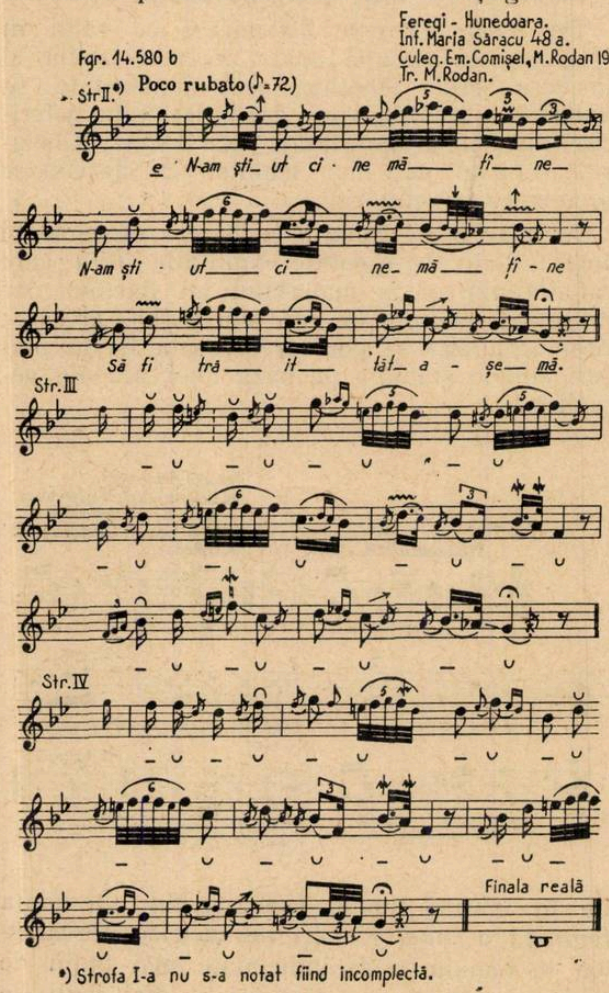


înregistrată cu aceeaşi informatoare după 40 de ani :



Melodia este cîntată de data aceasta mai ornamentat la cadenţe, sub influenţa stilului astăzi în floare.

Iată şi o variantă a acesteia, cîntată de o femeie (dintr-un sat apropiat) cu 12 ani mai tînără, în care ecourile stilului actual străbat mai puternic, nu numai printr-o ornamentaţie mai bogată ci şi prin ritmul care încearcă să spargă cadrul vechi, cristalizat, tinzînd spre libertatea pe care în stilul nou a cîştigat-o.



Aşadar evoluţia se manifestă nu numai în domeniul repertoriului, ci şi în structura stilului muzical.

Cele arătate în partea privitoare la caracterizarea stilului, ba mai mult, faptul că noile caracteristici menționate se pot găsi adeseori în variantele actuale ale fostelor informatoare ale lui Bartók, credem că sînt concludente din acest punct de vedere.

*

In ceea ce privește cîntecele rituale, unele găsite de Bartók, astăzi au dispărut; unele, deși se mai păstrează în memoria cîtorva bătrîni, nu mai sînt cîntate; în sfîrșit altele se cîntă, identic sau cu transformări (uneori minime, alteori esențiale).

Deși foarte importantă, în articolul de față nu ne vom ocupa de problema ritualelor. Vom aminti numai că am remarcat cu prilejul culegerilor noastre, o foarte mare bogăție și varietate de melodii (pentru toate prilejurile enunțate în introducere), care după structura muzicală și tematica literară dovedesc a face parte din cele mai arhaice produse artistice românești. Totodată, alături de acestea am găsit melodii noi, pătrunse în ritual alături de cele vechi.

Materialul necunoscut pînă acum, cules de noi, atît muzical cît și informativ, oferă un cîmp larg de studiu în completarea importantei probleme ce ne preocupă și care trebuie să-și găsească un prilej aparte de tratare.

Cercetătorul folclorului actual pădurenesc constată cu satisfacție atît în timpul culegerilor, cît și cu prilejul cercetării ulterioare a fișelor sale, că în regiunea pădurenilor procesul de creație este încă foarte viu.

De aceea i-ar părea cu neputință să rămînă pasiv cînd citește astăzi remarca pe care B. Bartók o făcea în 1924—26.[52])

„Muzica populară românească și mai ales melodiile vocale arată mai întotdeauna un caracter foarte arhaic. După cît se pare, nici o regiune — afară de a Maramureșului și regiunile învecinate — n-a mai creat de secole melodii noi".

Cînd Bartók a întreprins culegeri în Maramureș, a întîlnit două stiluri diferite: cel vechi al horei lungi[53]) în dispariție, și stilul cîntecului modern în floare. Această situație i-a dat posibilitatea de a constata evoluția cîntecului local. Cam la aceeași dată, în Hunedoara situația fiind alta, Bartók n-a întîlnit decît un singur stil, al cîntecului propriu-zis, ceea ce nu-i oferea putința de a surprinde evoluția melodiei.

Noi fiind astăzi în posesia materialului lui Bartók am putut urmări prin comparare crearea de melodii noi în cadrul aceluiași stil.

Procesul viu de creație se reflectă atît în abundența materialului efectiv cîntat, cît mai ales în dezvoltarea melodică pe care urmărirea analitică a scos-o la iveală. Atît variantele de tip nou ale unor melodii vechi cît și melodiile noi dovedesc aceasta cu prisosință, arătînd că interpreții nu au o atitudine pasivă, de simplă reproducere mecanică a cîntecelor aflate în patrimoniul colectiv, ci o atitudine creatoare. Această atitudine creatoare este dovedită și de faptul că melodiile importate din stiluri esențial deosebite de cel pădurenesc nu sînt nici ele preluate mecanic, ci sînt integrate spontan în stilul regional, suferind modificări structurale de diferite grade. Și tocmai faptul că procesul de creație este aici atît de viu, a făcut ca importul masiv de cîntece dinafara regiunii să nu ducă la dezagregarea stilului regional, ci dimpotrivă, la îmbogățirea acestuia.

Ceea ce poate însă induce în eroare, este fenomenul specific procesului de creație în folclor și anume faptul că în popor de obicei nu se creează spontan melodii integral noi. Creația se manifestă concomitent cu execuția, prin improvizație, în variante și prin filiera acestora în decursul timpului, se poate observa saltul calitativ al unei melodii sau chiar o melodică nouă (iar mai tîrziu chiar a unui stil nou).

In acest proces tradiția are un rol foarte important, căci pe ea se grefează noile tendințe.

Tradiția oferă interpretului creator nu numai exemplarul melodic supus modificărilor improvizatorice, ci mai ales canavaua structurală, în punctele ei cele mai caracteristice și mai experimentate în practica muzicală a colectivității. Peste aceasta interpretul nu poate trece cu ușurință, oricîtă fantezie ar avea. De aceea oricît s-ar dezvolta melodica (sau un stil) într-un timp dat (și trebuie subliniat că aceasta se întîmplă foarte lent), în ea se poate distinge oricînd urzeala tradițională care-i stă la bază. Bineînțeles că și noile cuceriri ale simțului muzical colectiv pot intra la un moment dat în patrimoniul tradiției, dar aceasta numai după ce au fost îndelung supuse unui proces de verificare colectivă, în practica muzicală comună.

Astfel în sunetele acordurilor descrise de melodie, rămase aproape aceleași de la Bartók pînă azi, în cadențele principale ale melodiei, — pilonii acesteia — rămase aproape la fel și ele, ca și în celelalte menționate mai înainte, se afirmă punctele cele mai rezistente și mai stabile ale tradiției, cel mai puțin atacabile de către spiritul inovator.

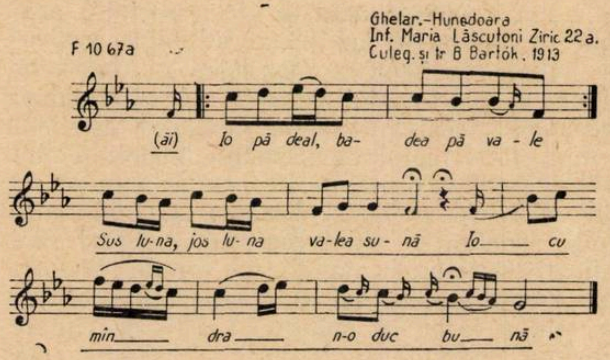
Această situație îi prilejuiește culegătorului întîmplări ciudate. Astfel, chestionînd o femeie tînără (de cca 30 de ani) [54]) asupra re-

52) „*Muzica populară românească*" în limba engleză, Londra 1924, apoi în limba germană, Berlin 1926. Vezi „*Scrieri mărunte*", lucr. cit. pag. 22.

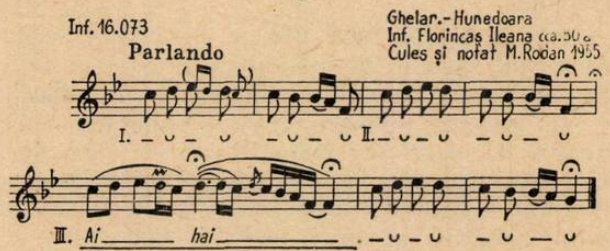
53) Doina maramureșeană în terminologia locală.

54) Arhiva Institutului de Folclor fișa inf. 16072.

pertoriului lui Bartók, culegătorul i-a cîntat melodia (de proveniență străină) :



Femeia îi răspunde afirmativ și îi cîntă :



Asemănările între cele două exemplare sînt vizibile, începutul fiind aproape identic. Dar structural melodia actuală este încadrată în tiparul tradițional : $A_{VII}A_{VII}^{\frown}|B_{VI}A_{C}$ interj. interioară

— tipul clasic de formă, vechi și în genere structura celor mai caracteristice melodii pădurenești.

Bucuria pe care o încearcă folcloristul l-ar îndemna în primul moment să atribuie noua formă unor transformări petrecute în timp, în procesul integrării în stilul local al melodiilor importate. Dar el are nevoie de multă perspicacitate spre a nu fi indus în eroare de promptitudinea cu care interpretul îi răspunde cîntînd, și spre a deosebi dacă melodia există realmente în repertoriul colectiv, sau e vorba de o improvizație efectuată ad-hoc, sub impresia puternică și imediată a melodiei pe care culegătorul i-a cîntat-o și pe care spontan informatoarea a supus-o procedeelor fondului tradițional prezent în memoria sa.

Este important de reamintit că noua melodică nu s-a dezvoltat numai pe baza solului local, ci și sub influența altor stiluri regionale cu care pădurenii au venit în contact.

Imbogățind repertoriul local și infiltrîndu-se prin anumite elemente în concepția melodică locală, aceste stiluri au contribuit la lărgirea orizontului artistic al pădurenilor, la schimbarea gustului lor muzical, la apariția unor noi necesități muzicale.

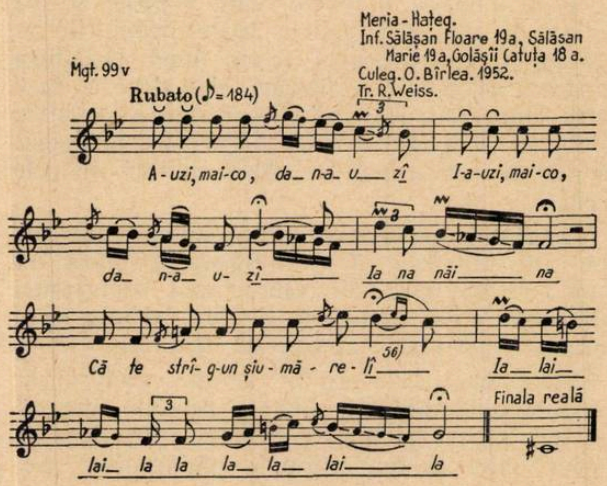
Adăugîndu-se la sfera de acțiune a repertoriului din Ardealul de sud, din Oltenia și Muntenia subcarpatică, un loc cu mult înaintea celorlalte îl ocupă Banatul.

Bartók a semnalat, de altfel, puternica influență bănățeană constatată în Hunedoara și formele de trecere între cele două stiluri care iau naștere din contopirea lor.

Față de timpul lui Bartók, această influență a crescut considerabil, iar integrarea melodiilor bănățene în stilul local este uneori atît de profundă, încît cu greu deosebești în unele melodii originea sau chiar amprenta bănățeană.

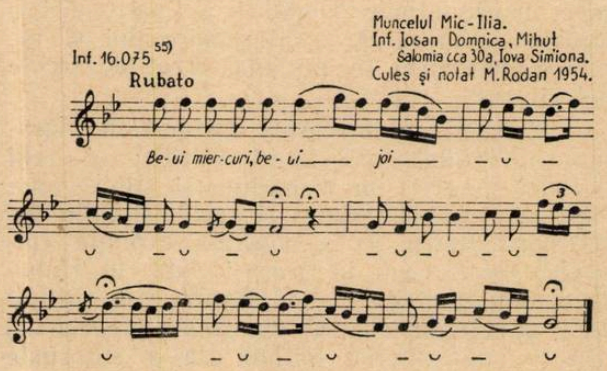
Trebuie menționat că în acest proces asimilarea este cu atît mai profundă și deci transformările mai mari, cu cît depărtarea în timp și spațiu de regiunea influentă este mai mare.

Iată, de pildă, o melodie bănățeană, culeasă dintr-un sat din sudul regiunii, puțin timp de la pătrunderea ei :



Se poate observa înfățișarea similară cu cea a tipului bănățean originar.

Iată și o variantă a ei, culeasă peste 2 ani, dintr-un sat situat în nordul regiunii :

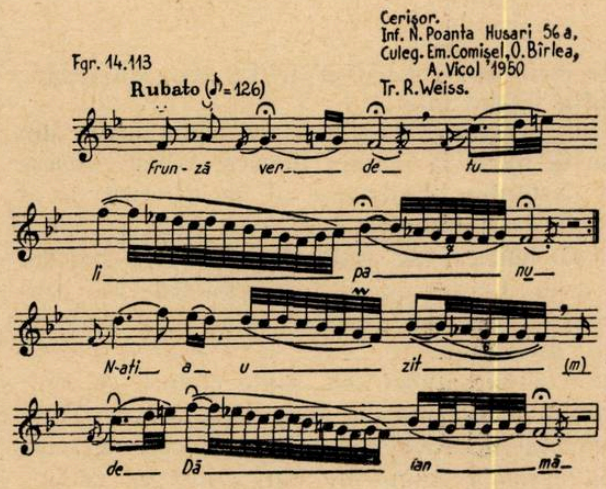


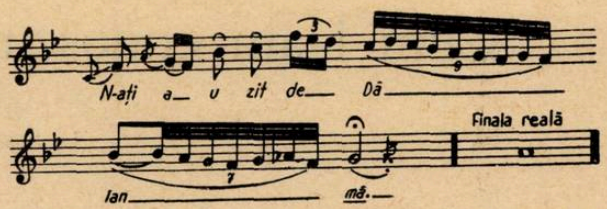
Procesul de integrare e evident și înfățișarea melodiei s-a schimbat mult.

La numai cîțiva ani de la pătrunderea melodiei (și într-o regiune mai depărtată), ea este ici-colo impregnată de elemente pădurenești, iar fondul bănățean este foarte vizibil.

55) Notație sumară făcută cu prilejul concursului raional al echipelor artistice de amatori ale căminelor culturale din iunie 1954.

Acelaşi proces se observă şi cu cîntece din alte regiuni. Cîţi muzicieni ar putea recunoaşte cîntecul „I-auzi valea cum răsună" în următoarea melodie ? :





Fără îndoială că cele spuse nu reprezintă decît o parţială şi palidă expunere a cîtorva probleme, a căror întregire rămîne de domeniul studiului viitor.

In înţelegerea acestor probleme, culegerile şi studiile lui B. Bartók au fost pentru noi de o valoare şi importanţă considerabilă.

Pentru istoria folcloristicii romîneşti Béla Bartók reprezintă o mare personalitate despre care se va vorbi întotdeauna cu respect şi recunoştinţă.

Cît despre creaţia muzicală, un compozitor şi muzicolog romîn remarca nu de mult, cu prilejul unei discuţii pe marginea studiului nostru, că dacă n-ar fi existat culegerile publicate ale lui Béla Bartók, multe compoziţii romîneşti nu s-ar fi scris.

Prima scriere a lui Bartók în limba romînă

Rákoskerestur,

Ian. 1912

Mult stimate Domnule Profesor [1],

Vă mulţumesc că aţi purtat atâta grije de mine. Dar trebue să vă spun ceva : a fost prea mult. Am avut la voi o mâncare ca nici un crai ; cred că muiere voastră avea mare oboseală cu pregătirea atâte prânzurilor care n'am nici-o dată acasă. Primiţi-mă — vă rog — cu masă îndatinată ; îmi pare rău a şti, că cineva s'oboseşte pentru mine.

Acuma am o cerere şi vă rog de mi-o acorda. Cum am zis, vreau să merg la împrejurime de Elesd ; aveţi bunătatea şi scriţi nişte recomandaţiuni pentru satele : Tötös, ş'apoi cari sunt situaţi lângă drumul de ţară (?) dela Mezötelegd — Élesd Tötös — Kis Báród — Nagz Báród — până la Csucsa ; şi lângă drumul Élesd — Eskülö — Szaszfalva — Várs orkokos până la Brátka ; numai şase ori şapte (am numai 10 zile).

Nu trebue să fie satele unul aproape de altul. De cumva nu-mi puteţi îmi procura atâte scrisori, doare preotul dela Tötös ar putea să mi le dea. Vă rog scriţi preotului, că voi sosi la Tötös 28/15 Ianuari (Dumineca) după amiazi.

In Cociuba n'am avut noroc la 'nceput : merg la crâşma —, nu-mi dau sălaş, merg la popa — nu-i acasă, este la înmormântare ; merg la notar, nu-i acasă, a mers la vânătoare ; merg la învăţător nu-i acasă, înmormânta cu popa ; în sfârşit găsesc învăţător noul, care nu ştie nimic, nu cunoaşte nime, fiind că nu şede în satul mai mult timp, decât oare cari luni.

Dar în sfârşit am cules multe cântece şi am văzut dantul Turcii şi alte jocuri — tare frumoase în adevăr, şi popa a venit şi m'a invitat.

Eu vă trimit o carte cu versuri de Ady, care este poetul nostru cel mai tâner, dar cel mai stimat după Petöfi şi Arany.

Vă recomand să ceteşti mai cu seama pagine 30, 34, 38, 43, 44, 49, 88, 106, 115. Cea întâia zice, că ungurii românii şi slavii de ţara această trebue să fie uniţi toţi, fiindcă sunt soţi în nenorocire [2]). Noi n'am avut nici un poet care s'ar fi încumetat a scri asemenea. Nu mi trebue carte aceasta, numi peste câţiva luni.

Veţi râdea, căci au făcut multe greşeale, dar nu face nimic : acesta e încercarea mea cea întâia.

Salutare !

Bartók

---

1) Scrisoarea de faţă — inedită — este adresată intelectualului romîn Ioan Buşiţia. Ea este revelatoare pentru pasiunea ştiinţifică şi modestia marelui muzician maghiar şi, îndeosebi, pentru concepţia sa înaintată despre relaţiile frăţeşti ce trebuie să domnească între popoarele din Ardeal.

2) Este probabil o referire la următoarele versuri de Ady Endre :

Din mii de-ndemnuri, doruri amorţite
De ce nu creşte-o forţă în sfîrşit ?
Doar toţi maghiarii, slavii şi romînii
Aceleaşi chinuri au de suferit.

De mii de ani ocara şi năpasta
Ne înrudesc cu-acelaşi trist temei.
De ce nu ne-ntîlnim deci într-un freamăt
Pe-aceeaşi baricadă de idei ?

Cum l-am cunoscut pe George Enescu

de CONSTANTIN STROESCU

artist emerit al R.P.R.

Era în 1906 la Paris... eram foarte tînăr... cîntasem într-o sală de repetiţie de la Opera Mare fiind acompaniat la pian de Walter Straram. Intîmplarea făcea ca să fie de faţă cîntăreţul I. Alcevski, care venise la Paris cu un grup de muzicieni ruşi, între care Rimski-Korsakov, Şaliapin, Rahmaninov, şi alţii... Alcevski avea şi un contract cu Opera din Paris... Auzindu-mă, el spuse vecinului său:

— Dar acest tînăr cîntă mai bine ca mine!

Da de unde! El avea o voce extraordinară, cînta admirabil la operă... Cert este însă că Alcevski a prins simpatie pentru mine şi m-a stimulat şi încurajat.

Intr-o bună zi îmi aduce cîteva pagini dintr-un manuscris, rugîndu-mă să i le copiez, întrucît erau scrise cam neciteţ şi urma să le cînte curînd la un concert. Mă uit pe manuscris: George Enescu... cîntece pe versuri de Clément Marot...

— „Vreau să te prezint neapărat acestui mare compatriot al dumitale — îmi spuse Alcevski. Este un remarcabil compozitor! De altfel, ar fi bine să înveţi unul din aceste cîntece şi să-l cînţi într-un cerc de amatori unde o să fie şi el... o să te acompaniez chiar eu!"

Le-am copiat şi am învăţat chiar trei din aceste cîntece care îmbină savoarea poeziei acestui clasic francez cu farmecul special care se degaja din personalitatea lui Enescu.

Vine şi seara aceea în care le cînt... Alcevski era şi un bun pianist şi acompania în mod remarcabil. Am cîntat atunci „Dar către Ana", „Tu m-ai uitat" şi, dacă-mi amintesc bine, am cîntat şi „Darul trandafirului". După execuţie, Alcevski m-a prezentat lui Enescu. Tînăr, înalt, frumos, cu ochi pătrunzători şi în acelaşi timp plini de poezie, George Enescu era în acea vreme un nume cunoscut la Paris şi nu numai la Paris... El mă felicită şi-şi exprimă bucuria şi mîndria că un cîntăreţ romîn era cel care le cîntase pentru prima oară, aşa de bine, şi încă într-o franceză atît de corectă. I-am mărturisit că, în liceu, la limba franceză, nu eram chiar întîiul...

— „Eh, ai făcut progrese" — mi-a răspuns el.

Puţină vreme după aceea, Alcevski a cîntat în prima audiţie publică toate cele şapte cîntece, în „Sala agricultorilor". Intre timp el mă prezentase unui impresar american care m-a angajat pentru un turneu, astfel încît drumurile mele m-au depărtat de Enescu. Nu pentru multă vreme însă!

Ne-am întîlnit la cîţiva ani după aceea din nou la Paris la familia Bénacq. Bénacq fusese un sprijinitor credincios al lui Enescu şi al artiştilor în general. La el în casă se făcea multă muzică, se întîlneau numeroşi oameni ai artei. Enescu i-a dedicat cîntecul „De dragoste să nu mai vorbim", din ciclul pe versuri de Marot.

Am cîntat atunci cele şapte cîntece, pe dinafară, cu Alcevski la pian. Programul a fost completat de Alcevski şi Enescu, care au cîntat împreună fragmente din „Amurgul zeilor" de Wagner.

De nenumărate ori am mai interpretat aceste giuvaeruri ale lui Enescu, la Paris în sala Agricultorilor, ca şi la Londra şi în alte oraşe engleze. In 1917 le-am cîntat la Londra, acompaniat fiind de marele pianist Arthur Rubinstein.

Tot la Londra am făcut cunoştinţă cu tînăra cîntăreaţă Maggie Teyte, o remarcabilă artistă care era în Anglia campioana muzicii franceze contemporane. Cînta muzică de Debussy, Ravel, Florent Schmidt. Maggie Teyte îndrăgise cîntecele lui Enescu pe care le interpreta cu multă fineţe. De altfel, Enescu îi dedicase unul din ele („Darul alb").

Prima oară cînd am cîntat cîntecele pe versuri de Clément Marot, acompaniat de maestru însuşi la pian, a fost tot la Paris, în locuinţa din Avenue Malakoff a unor mari amatori de muzică. Enescu stătea la pian ore în şir şi-i acompania pe toţi. Şi ce minunat pianist era! Cu ce vervă, acompania el cîntecul „Către domnişoarele leneşe care nu vor să scrie prietenilor" dedicate elevei şi prietenei sale Nineta Duca.

Eram îmbătat mai ales de poezia romantică, fină, galantă a cîntecelor pe versuri de Clément Marot. Am rămas de aceea surprins cînd Enescu mi-a mărturisit sensul lor adînc bărbătesc, viguros, sens care trebuia accentuat mai cu seamă în acest cîntec. In seara aceea m-a acompaniat şi în muzică de De Falla. Enescu, cu memoria-i prodigioasă, acompania pe dinafară orice bucată auzită vreodată. Notele îl... stinghereau. Mărturisesc că eram cam neliniştit. Cîntasem cu De Falla însuşi aceste cîntece şi mă întrebam dacă Enescu, din memorie, e în măsură să respecte gîndurile au-

In 1941 — după concertul în care muzicienii romîni l-au cinstit pe George Enescu. De la stînga la dreapta: *Dinu Lipatti, Gabriel Năruja, Mihail Jora, Alfred Alessandrescu, George Enescu, Vasile Jianu, Constantin Stroescu, Constantin Silvestri, George Enacovici, G. Adamache.*

torului şi să-mi dea acele puncte de reper cu care mă obişnuisem. Enescu a fost însă, ca totdeauna, magistral, şi chiar dacă uneori aşezarea armoniilor nu era exact ca în partitură, linia generală, „spiritul" lucrării era respectat, înviat.

De atunci am mai cîntat de multe ori cu George Enescu. Imi aduc aminte de concertele de lieduri de Fauré, Ravel, Duparc, Chausson, date împreună cu maestrul nostru iubit la sala Dalles, precum şi de un concert simfonic în care împreună cu orchestra condusă de maestru am cîntat lieduri de Duparc, „Şeherazada" de Ravel, „Poemul dragostei şi morţii" de E. Chausson.

Cu George Enescu la pian am cîntat şi fragmente din „Oedip". Ţin minte un concert în care Enescu a fost sărbătorit de muzicienii romîni cu prilejul împlinirii a 60 de ani. A vorbit atunci Mihail Jora. La concert şi-au dat concursul Dinu Lipatti, C. Silvestri, Gabriel Năruja, Virgil Pop, precum şi... tenorul C. Stroescu.

Multe amintiri mi-au rămas de la marele nostru George Enescu. Intre altele am asistat la scena cînd Enescu l-a prezentat pe Jehudi Menuhin lui Paul Paray care se afla în fruntea concertelor Lamoureux. Mă găseam în birourile societăţii, cînd Enescu şi-a anunţat la telefon sosirea. Paul Paray informîndu-mă despre aceasta a adăugat: „Ilustrul dv. compatriot mi-a vorbit de un copil minune. Nu poţi să nu ai încredere în George Enescu cu toate că... copiii-minune... cînd te aştepţi mai puţin, dau greş". După cîteva minute a sosit Enescu cu Jehudi Menuhin care era atunci un copilaş de vreo 10 ani. Enescu s-a aşezat la pian, Menuhin a cîntat uluitor „Simfonia spaniolă" de Lalo. Aceasta se petrecea într-o luni. Sîmbătă Menuhin figura pe programul concertului Lamoureux.

Imi aduc aminte că, tot la Paris, m-am întîlnit cu compozitorul francez Max d'Ollone, prieten bun de-al lui Enescu. Imi spune:

— „Hai, să mergem! George cîntă azi dimineaţa „Simfonia spaniolă" la Conservator".

Ne grăbim, intrăm în sală şi-l ascultăm pe Enescu. Părea într-o „zi proastă". Părea chinuit. Max d'Ollone îmi spune:

— „Ce-o fi cu George? O fi bolnav! Nu e aşa cum e întotdeauna!"

In pauză mergem la Enescu.

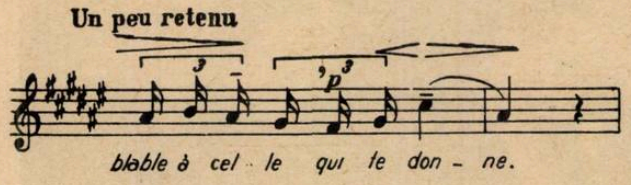
— „Ce-a fost cu tine, prietene! îi spune muzicianul francez.

— „Dragă, am o idee nouă, căutam şi pe vioară noua poziţie capabilă să contribuie la redarea ei!"

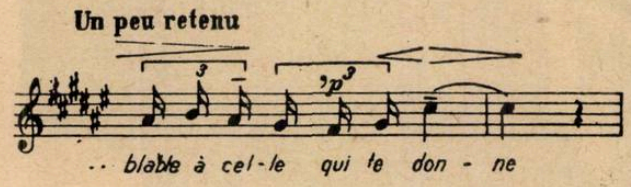
Enescu era o stea mondială şi continua să caute mereu noi soluţii creatoare! Un model!...

In 1935 am înregistrat, cu Enescu la pian, cîntecele pe versuri de Clément Marot. Cu acest prilej a făcut pe partitură unele mici

adnotări despre dicțiune, accentuînd unele litere în așa fel încît să reiasă mai mult culoarea arhaică a versurilor. Totodată a făcut o corectură importantă pe caietul tipărit unde se strecurase o greșeală. La cîntecul „Darul alb", în încheiere, în loc de :



trebuie :



In anul următor, în 1936, George Enescu și-a văzut monumentala tragedie lirică „Oedip" montată la „Opéra", la Paris. Regia, colosală, era iscălită de Pierre Chereau, decorurile de André Boll. „Oedip" era André Pernet, Thiresias-Etcheverry, Păstorul-José de Trévi, conducerea muzicală îi aparținea lui Philippe Gaubert. Am asistat la triumful marelui nostru compozitor și mărturisesc că eram profund emoționat nu numai ca muzician, dar și ca compatriot al lui Enescu. Prin „Oedip" muzica romînească și-a înălțat și mai mult prestigiul, pe care-l căpătase în mare măsură datorită geniului lui Enescu.

Și acum, în încheiere, o altă amintire.

Ultimul cîntec din ciclul pe versuri de Marot este intitulat „Indureratul" și este dedicat cîntărețului rus Alcevski. In acest cîntec se află cuvintele acelea atît de profetice, așa de frumos traduse de Horia Furtună :

„Cînd am să mor
Va muri și durerea
Sufletu-mi trist
Nu știe ce-i plăcerea
Inima mea neferice suspină
Eu n-am să mai văd o viață senină
Va trebui veșnic să port în mine
Tot dorul meu!"

Niciodată n-am cîntat cu mai mare emoție acest cîntec ca anul trecut, la concertul de deschidere a stagiunii Filarmonicii, cînd știam că Enescu era ținuit la pat de o grea suferință și mistuit de dorul de țară ! Atunci, un grup de muzicieni, printre care eram și eu, i-a transmis programul închinat în întregime operelor lui. Am aflat că i-a pricinuit o mare bucurie, una din ultimele sale bucurii.

În întîmpinarea congresului Uniunii Compozitorilor Sovietici*)

In aprilie 1956 va avea loc cel de-al II-lea Congres Unional al compozitorilor. Acest congres va constitui unul dintre cele mai mari evenimente din viaţa noastră artistică şi culturală. El va face bilanţul dezvoltării muzicii sovietice după anul 1948 şi va formula sarcinile de creaţie ce stau în faţa compozitorilor şi muzicologilor sovietici.

In prezent cercurile muzicale din ţară pornesc la o largă pregătire în vederea congresului. In scurt timp, în republicile unionale şi autonome, în ţinuturi şi regiuni vor avea loc plenare şi congrese ale organizaţiilor de compozitori. Ele se vor ţine între lunile noiembrie şi martie. Tot în cursul acestei perioade se vor ţine mai multe conferinţe speciale în legătură cu problemele actuale ale creaţiei muzicale culte şi populare, ale criticii muzicale şi muzicologiei. Este greu de apreciat importanţa tuturor acestor conferinţe. Pentru că tocmai în cadrul lor şi în cadrul secţiilor şi comisiilor de creaţie ale Uniunii Compozitorilor Sovietici trebuie să se desfăşoare discuţiile în legătură cu cele mai actuale probleme ale dezvoltării muzicii sovietice, în cursul cărora vor fi supuse unei analize multilaterale problemele actuale de creaţie, care figurează pe ordinea de zi a Congresului Unional.

In cadrul discuţiei purtate în preajma Congresului, trebuiesc analizate cu multă atenţie şi temeinicie situaţia şi sarcinile culturii noastre muzicale sovietice, în aşa fel încît nici o lucrare artistică de valoare să nu rămînă în afara cîmpului de observaţie al opiniei publice. In acelaşi timp, nu trebuie uitat nici faptul că „realismul socialist — după cum arată C.C. al P.C.U.S. — dă posibilitatea manifestării iniţiativei largi creatoare, a alegerii diferitelor forme şi stiluri în conformitate cu înclinaţiile şi gusturile individuale". Iată de ce, apreciind cu exigenţă şi severitate compoziţiile muzicale în lumina cerinţelor înalte ale realismului, caracterului popular şi măiestriei desăvîrşite, în problemele de creaţie particulare, secundare nu trebuie în nici un caz să se manifeste îngustime, subiectivism, nu trebuie impus un punct de vedere individual, depinzînd pur şi simplu de gustul propriu.

Oamenilor sovietici le este caracteristic faptul că ei nu se mulţumesc cu succesele realizate. Oricît de mari ar fi victoriile obţinute, partidul ne învaţă să privim mereu înainte, să ne propunem scopuri mereu noi şi să căutăm perseverent, cu toată energia şi pasiunea să le realizăm. Această învăţătură se referă cu o deosebită intensitate la muzicienii noştri, care deocamdată au rămas datori faţă de auditorii lor.

„A fi la înălţimea sarcinilor realismului socialist — ne învaţă C.C. al P.C.U.S. — înseamnă a-ţi însuşi cunoştinţe profunde despre viaţa adevărată a oamenilor, despre sentimentele şi gîndurile lor, a manifesta o sensibilitate adîncă faţă de stările lor sufleteşti precum şi priceperea de a le reda pe acestea într-o formă artistică atrăgătoare, accesibilă..."

Oare mulţi dintre compozitorii noştri ar putea spune cu mîna pe conştiinţă că au reuşit să-şi însuşească din plin şi profund metoda realismului socialist, că au învăţat să întruchipeze cu o mare forţă de generalizare artistică gîndurile şi sentimentele care frămîntă pe contemporanii lor? Sîntem nevoiţi să constatăm nu numai unele insuccese în creaţia unor compozitori, dar, în general, o rămînere în urmă faţă de cerinţele vieţii, caracteristică unor genuri muzicale deosebit de însemnate şi sperăm că aceste lucruri vor fi dezbătute din plin la plenarele, conferinţele şi congresele muzicale care vor avea loc.

In primul rînd se pune din nou cu toată tăria problema rămînerii în urmă a creaţiei noastre de operă. Deşi există anumite succese în genul operei istorice — dovadă grăitoare fiind operele „Decembriştii" de I. Şaporin şi „Bogdan Hmelniţki" de K. Dankevici, care au fost primite cu multă căldură de spectatori — trebuie să recunoaştem pe faţă şi sincer că sarcina de a da în operă imaginea contemporanului nostru nu este încă rezolvată de compozitori. Deosebit de îngrijorător este faptul că în ultimul timp, în cadrul discuţiilor, în loc să se analizeze cauzele rămînerii în urmă a genului de operă, se discută deseori prin consideraţii generale, îndelungate şi, în bună parte, abstracte, despre necesitatea de a învinge această rămînere în urmă. In schimb, dezbateri asupra lucrărilor concrete prezentate pe scenă, care în cazul de faţă ar putea fi de un maxim folos, fie că nu sînt în general

*) Articol de fond apărut în „Sovetskaia Kultura" nr. 116 din 20 septembrie 1955.

organizate de Uniunea Compozitorilor şi de instituţiile teatrale, fie că sînt organizate cu mare întîrziere. S-au scurs cîteva luni de cînd pe scenele mai multor teatre se prezintă opera „Tania" de G. Kreitner, scrisă pe libretul cunoscutei piese cu acelaşi nume de A. Arbuzov. Spectacolul se bucură de un mare succes. In acelaşi timp însă se vorbeşte despre caracterul eclectic al graiului muzical în care este scrisă această lucrare, despre o afluenţă de sentimentalism care îi este caracteristică, despre rezolvarea superficială de către compozitor a unor probleme de creaţie. S-ar părea că este un prilej minunat pentru desfăşurarea unei discuţii eficiente, absolut concrete, cu privire la problemele actuale ale dezvoltării operei sovietice pe o temă luată din viaţa contemporană! Sîntem însă nevoiţi să constatăm că această lucrare a rămas pînă azi în afara cîmpului de observaţie al Uniunii Compozitorilor Sovietici şi al comisiei sale de operă.

Există şi în domeniul muzicii simfonice multe probleme însemnate care cer cu insistenţă să fie analizate.

Problemele dezvoltării tradiţiei clasicilor muzicii ruse şi universale în compoziţiile cu tematică contemporană, problemele formei naţionale în muzică, folosirea tezaurului deosebit de bogat al creaţiei populare, dezvoltarea genurilor simfonice programatice — toate acestea sînt lucruri care frămîntă pe compozitori. In ultimul timp au apărut o serie întreagă de compoziţii simfonice importante din punct de vedere artistic şi scrise cu talent. In această privinţă, Plenara a VIII-a a Conducerii Uniunii Compozitorilor Sovietici din U.R.S.S., care a avut loc de curînd, a arătat multe lucruri interesante. Şi ar fi de dorit ca în cadrul dezbaterilor ce se vor desfăşura în preajma congresului, discuţiile cu privire la muzica simfonică să fie la fel de concrete şi de bine orientate. Cît despre materialul concret, el este mai mult decît suficient.

O atenţie deosebită trebuie acordată situaţiei existente în cadrul genurilor muzicale de masă. Cu toate că în ultimii ani, maeştrii cîntecului sovietic şi ai muzicii uşoare au obţinut unele succese noi, în prezent se resimte tot mai mult lipsa unor cîntece bune, optimiste, lirice, a unor cîntece eroice, patriotice. Multe, foarte multe dintre lucrările noi ale compozitorilor de cîntece sînt monotone, palide, poartă pecetea şablonului, a spiritului meşteşugăresc, ceea ce le exclude din domeniul artei. Şi în acest sector al creaţiei, sînt de dorit nu declaraţii cu caracter general, foarte promiţătoare, ci discuţii de creaţie concrete, precis orientate.

Al doilea congres al compozitorilor va constitui un examen serios al maturităţii de creaţie a criticii muzicale sovietice. In discuţia purtată în preajma congresului, muzicologilor le revine importantul rol de iniţiatori, de organizatori şi de cei mai activi participanţi în disputele asupra creaţiei. După 1948, muzicologii sovietici au scris o serie de studii serioase, temeinice, asupra unor probleme însemnate de teorie muzicală, ca de pildă dramaturgia de operă, istoria diferitelor perioade din muzica rusă. In presă apar articole critice ascuţite în legătură cu problemele actuale ale creaţiei muzicale sovietice. Totuşi rămînerea în urmă a muzicologiei faţă de cerinţele vieţii este încă mare. Critica nu luptă încă destul de consecvent şi de activ pentru avîntul continuu al creaţiei muzicale sovietice. De multe ori ea are faţă de noile lucrări o atitudine bazată pe criterii de gust subiectiv, de apreciere unilaterală. Problemele cele mai însemnate de estetică muzicală sînt cercetate cu foarte multă încetineală, de asemenea ele sînt tratate uneori confuz şi greşit. In perioada de pregătire a celui de-al doilea congres, este absolut necesar să se analizeze cauzele acestei situaţii.

In decurs de mai mult de jumătate de an, viaţa muzicală din ţara noastră va fi deosebit de intensă. Plenarele, congresele, festivalurile, concertele de muzică sovietică, conferinţele teoretice se vor succeda unele după altele. Toate acestea vor cere din partea conducerii şi secretariatului Uniunii Compozitorilor Sovietici, din partea comisiilor şi secţiilor de creaţie, din partea organelor locale ale Ministerului Culturii, din partea filarmonicilor şi organizaţiilor de concerte, o muncă intensă şi încordată.

Intreaga muncă trebuie să fie strîns legată de intensificarea activităţii tuturor celor care lucrează în domeniul muzicii sovietice. Datoria lor de onoare este să întîmpine însemnatele zile de pregătire şi desfăşurare a Congresului al XX-lea al P.C.U.S. şi de sărbătorire a 40 de ani de la înfiinţarea Statului Sovietic, cu lucrări demne de măreţul nostru popor — constructorul comunismului.

Cîntecul popular în viaţa şi opera lui Leos Janacek

— Articol scris special pentru revista „Muzica“ —

de JIRI VYSLOUZIL

În centrul preocupărilor muzicologiei din Uniunea Sovietică şi din ţările de democraţie populară se află problema contribuţiei muzicii populare la apariţia şi dezvoltarea culturii muzicale naţionale a popoarelor noastre. Acesta nu este desigur un fenomen întîmplător. Popoarele slave şi ţările din Europa răsăriteană fac parte din ţinuturi caracterizate printr-o continuă îmbogăţire a muzicii populare, care a fost şi este o parte inseparabilă a culturii naţionale. Astfel stau lucrurile şi la noi în Cehoslovacia, unde găsim cîteva ţinuturi specific etnografice, ce se deosebesc prin cîntecele lor şi prin gradul de dezvoltare al creaţiei muzicale populare.

Folclorul muzical al părţii de apus a Cehoslovaciei (din Boemia, împreună cu teritoriile învecinate cu frontiera, din Moravia, pînă la podişul Boemiei şi Moraviei) reprezintă prin dezvoltarea sa, stratul cel mai nou al muzicii populare. Partea covîrşitoare a folclorului muzical al acestei regiuni o alcătuieşte cîntecul liric şi de dans, a cărui structură muzicală e adînc înrădăcinată în muzica instrumentală avansată. Din punct de vedere al expresiei şi compoziţiei, cîntecul popular ceh se inspiră mai ales din muzica clasică şi preclasică, încît putem afirma cu îndreptăţire că majoritatea acestor cîntece au luat fiinţă aproximativ în secolul al XVIII-lea (dacă nu chiar în secolul al XVII-lea) pînă în secolul al XIX-lea. O ramură mult mai independentă din punct de vedere artistic şi mai veche din punct de vedere al evoluţiei muzicii noastre populare, este cîntecul popular din Moravia şi Silezia, unde poporul a reuşit să îmbine într-un mod perfect, demn de admirat, elemente ale muzicii europene avansate cu elemente de origine populară, puternice în expresie şi specifice în concepţie.

In creaţia muzicală populară din Moravia şi Silezia găsim toate tipurile de cîntece de ceremonial, o categorie specială de cîntece lirice purtînd urmele mediului unde au apărut şi s-au cîntat (cîntece din munţi şi cîmpii), numeroase dansuri, cîntece şi dansuri haiduceşti, cîntece istorice, ostăşeşti, vechi balade etc., pe care le întîlnim foarte rar în Boemia. Aceste cîntece reprezintă şi din punct de vedere muzical o lume aparte. In principiu există două tipuri de cîntece: „parlando rubato“ (cîntec prelung) şi „tempo giusto“ (cîntec de dans). Ele formează o muzică cu un ritm pregnant, o construcţie armonioasă, avînd o melodie variată, expresivă, de un deosebit efect şi, din punct de vedere al compoziţiei, inventivă.

Aceste calităţi pot fi observate şi în regiunile cu cîntecele cele mai vechi în ce priveşte evoluţia şi cele mai originale din punct de vedere artistic, din Cehoslovacia, pe cîmpiile şi dealurile Slovaciei, cîntece care au fost determinate de caracterul culturii străvechi a muntenilor (goralilor) şi păstorilor din ţinuturile muntoase din jurul Tatrei mari şi Tatrei mici, de la Detva şi din ţinutul agricol de pe cîmpiile din părţile de sud, apus şi răsărit ale Slovaciei. Şi aci, ca şi în Moravia de răsărit şi în Silezia, întîlnim în esenţă două tipuri de cîntece: prelung şi de dans. Ritmul, melodia, armonia sînt însă şi mai lapidare şi, se poate spune, mai primitive, ceea ce dă cîntecelor slovace un caracter întru totul deosebit.

Cultura muzicală populară a Cehoslovaciei reprezintă aşadar o bogăţie nesfîrşită de tipuri de cîntece şi de mijloace de expresie muzicală.

Aceste resurse inepuizabile ale artei noastre populare trebuiau să fie ridicate la nivelul muzicii europene avansate. Aceasta cu atît mai mult, cu cît ţara noastră a excelat încă de demult printr-o renumită tradiţie muzicală a muzicii profesionale. [1])

Clasicii cehi din secolul al XIX-lea şi XX-lea au înfăptuit pas cu pas această sarcină naţională, cu mult simţ al răspunderii. Bedrich Smetana (1824—84) şi Antonin Dvorak (1841—1904) au reuşit primii să îmbine motivele tradiţiei muzicale cehe şi muzicii moderne europene cu cîntecul popular ceh, iar Leos Janacek (1854—1928) şi Viteszlav Novak (1870—1949) s-au inspirat din arta populară specifică Moraviei, Sileziei şi Slovaciei. Personalitatea acestor maeştri este caracterizată prin subiectele pe care le-au transpus în muzică, prin modul cum au cunoscut cîntecul popular şi, în sfîrşit, prin trăsăturile creaţiei populare muzicale din care s-au inspirat. Noi ştim că arta lor creşte din aceeaşi rădăcină, că se adresează în primul rînd propriului popor şi, prin aceasta, întregii lumi, dar că ea are şi caracterul ei determinat exclusiv de legi obiective ce acţionează asupra creaţiei artistice.

1) Pe lîngă muzica cehă polifonică vocală, cîntecele husite din secolul al XV-lea şi al XVII-lea şi muzica avansată în stil bavarez din secolul al XVII-lea şi muzica avansată în stil bavarez din secolul al XVII-lea şi XVIII-lea, trebuiesc menţionate numeroase fenomene de dezvoltare a muzicii preclasice şi clasice. (V. A. Mica (1694—1744), fondatorii aşazisei şcoli din Mannheim, J. V. Stamic (1717—57) şi Jiri Benda (1722—95), apoi Iosef Myslivicec (1737—81), Antonin Reicha (1770—1836) a căror creaţie are un renume mondial).

Sarcina noastră este să le studiem, să le cunoaştem şi să le lămurim.

Permiteţi-mi să trec, după această introducere necesară, la tema aleasă şi să vă informez foarte pe scurt asupra rezultatelor studiului propriu-zis: „Janacek şi cîntecul popular". [2])

Evident că nu-mi propun să epuizez tema. Numai opera teoretică a lui Janacek despre cîntecul popular, care constituie o dovadă strălucită a studiului său aprofundat asupra folclorului muzical, este atît de amplă încît ar necesita o analiză aparte. [3])

La aceasta mai trebuie adăugată imensa activitate etnografică practică a lui Janacek: organizarea de festivităţi etnografice şi concerte populare cu participarea artiştilor populari, fondarea şi conducerea actualului Cabinet etnografic şi folcloric de pe lîngă Academia Cehoslovacă de Ştiinţe din Brno (în anii 1905—1906). [4])

O problemă aparte este aceea a studiului caracterului popular şi al rădăcinilor populare ale muzicii lui Janacek.

Din toate acestea reiese că avem în faţa noastră o operă uriaşă care atinge multe probleme legate de însăşi esenţa artei populare.

Care sînt cauzele acestui interes deosebit al lui Janacek pentru cîntecul popular? El nu este numai o consecinţă a situaţiei personale a lui Janacek faţă de creaţia populară muzicală, nu se datoreşte numai faptului că el se trăgea din popor şi anume din regiunea Lassk, plină de un bogat folclor muzical. [5])

Janacek a ajuns foarte de timpuriu la Brno şi nici în mediul străin al marelui oraş, nici la şcoala de organişti din Praga şi nici, mai tîrziu, la conservatorul din Lipsca ori din Viena, el n-a fost îndrumat spre un studiu mai aprofundat al cîntecului popular. Motivele interesului extraordinar şi permanent al lui Janacek pentru cîntecul popular trebuiau căutate deci în altă parte. Ele nu decurg numai din originea lui populară, ci sînt, în primul rînd, într-o foarte strînsă legătură cu condiţiile politice, sociale şi culturale ale epocii în care s-a dezvoltat ca om şi ca artist.

Să ne ocupăm de unii factori care ne duc în mod sigur pe calea lămuririi juste a cauzei ataşamentului lui Janacek faţă de muzica populară.

Leos Janacek a început să se ocupe de studiul muzicii populare în perioada de după 1880. Cam în anul 1885 face prima sa culegere, cu un an mai tîrziu publică primul său studiu de folclor muzical, iar în anul 1889 scrie şi orchestrează primele piese din „Dansurile din Lassk", în care a folosit roadele activităţii sale folcloristice. Aceste fapte au o înrîurire hotărîtoare asupra lui Janacek, determinînd o cotitură în evoluţia sa artistică. Intr-adevăr, încă în anii 1885—1888, el lucrase la prima sa operă „Sarka" — dar aceasta este lipsită de orice influenţă a muzicii populare.

N-a fost de loc o întîmplare faptul că această cotitură hotărîtoare a avut loc în ultimele două decenii ale secolului trecut. In Moravia şi în primul rînd în Brno — oraş dezvoltat din punct de vedere industrial, unde a trăit şi a creat Janacek — datorită opresiunii naţionale şi sociale crescînde, lupta maselor largi populare şi a intelectualităţii progresiste împotriva marii burghezii germane a ajuns la un punct culminant. Un fenomen paralel acestei lupte pentru libertăţile naţionale şi democrate l-a constituit entuziasmul nestăvilit pentru etnografie, îmbinat cu un interes multilateral pentru cultura populară în care îşi găseau expresie concepţiile democratice, revoluţionare ale poporului nostru. Aceste evenimente l-au influenţat puternic pe Leos Janacek. El a fost unul din primii care şi-a dat seama cît de însemnat este izvorul de forţă pe care-l constituie cîntecul popular pentru un popor care se deşteaptă.

De aceea el s-a situat şi din punct de vedere artistic de partea acelor reprezentanţi ai intelectualităţii progresiste din Moravia, care au luptat din toate puterile pentru înnobilarea şi democratizarea vieţii naţionale printr-o cultură legată de popor. Era o generaţie sănătoasă şi creatoare. Era însă şi o generaţie care nu se emancipase de o interpretare romantică a vieţii naţionale.

Acest lucru se vede de pildă foarte clar la dialectologul şi etnograful Frantisek Bartos (1837—1906) [6]) cu care a colaborat foarte strîns Leos Janacek.

Janacek a ajuns însă foarte curînd la o concepţie independentă şi progresistă despre viaţă în general şi despre cultura populară în special. Dacă mulţi din cei ce aparţineau acestei generaţii de adevărată renaştere au idealizat viaţa, au zugrăvit-o în imagini din care lipseau contradicţiile sociale şi de clasă ale statului morav, [7]) Janacek nu a procedat în acest fel.

Avînd principiile unui adevărat realist, el s-a străduit să dezvăluie realitatea, aşa cum era şi cum a cunoscut-o: plină de mizerie, de suferinţă, dar şi de o mare forţă creatoare a poporului nostru. Să observăm de pildă cu

---

2) De această problemă s-au ocupat înaintea mea, Vladimir Helfert (1886—1945) un janacekolog ceh de frunte şi discipolii săi Jan Racek (n. 1905) şi Bohumil Stedron (n. 1905).

3) Problema este tratată mai detaliat în cartea recent apărută: „Janacek despre cîntecul popular şi muzica populară" cu care muzicologia noastră a inaugurat publicarea operei teoretice şi literare a lui Janacek. Lucrarea ce conţine cîteva volume este redactată de Jan Racek.

4) Acest institut a fost la origine o parte a instituţiei „Cîntecul popular din Austria".

5) Regiune la sud de Ostrava. Janacek s-a născut la Hukvald.

6) Frantisek Bartos l-a asociat pe Leos Janacek la redactarea celor două colecţii ale sale „Cîntece naţionale morave", Brno 1899, şi „Cîntece naţionale morave", Praga 1901. El a intervenit de asemenea în mod rodnic în viaţa lui Janacek şi prin faptul că l-a sprijinit multilateral în străduinţele sale folcloristice.

7) Vezi de pildă concepţia exprimată de Frantisek Bartos în cuvinte ca: „în satul morav populaţia a trăit în relaţii de prietenie şi de dragoste ca o familie". Prefaţa la colecţia din anul 1899.

cîtă emoţie scria el despre cîntăreţul popular Iosef Kristek de pe meleagurile sale natale, din Lassk. Nu s-a străduit cîtuşi de puţin să ascundă faptul zguduitor că acest cîntăreţ atît de drag lui a murit în sărăcie, în cea mai mare mizerie. Era pe semne după ultima sa întîlnire cu J. Kristek, cînd scria următoarele cuvinte: *„In uscătorie, acoperit de un covor zdrenţuros, zăcea părăsit. Vizita mea trezise curiozitatea copiilor: ochii albaştri ai băieţilor bruneţi şi ai fetiţelor de patru ani se îndreptau cu atenţie asupra mea. Mă mai recunoşti, Kristek?"*

Vedem că Leos Janacek a putut cunoaşte într-un mod deosebit „adevărul vieţii" şi, chiar dacă n-a înţeles şi n-a putut să înţeleagă adevăratele cauze ale oprimării naţionale şi sociale ale poporului său, el a reuşit să atragă atenţia asupra lor şi să le dezvăluie, el a izbutit să redea fără înconjur adevărul adevărat. Din acest punct de vedere el a privit şi cîntecul popular. Nu l-a studiat rupt de viaţă. El şi-a dat seama, după cum scria în 1902, că studiul colecţiilor cîntecelor naţionale ...*„nu este suficient căci... ne abate uşor de la adevăr şi niciodată nu ne poate cuceri, nu ne poate înflăcăra aşa cum ne înflăcărează pătrunderea în viaţa poporului"*.

De aceea el a şi studiat în deplasările sale pe teren, toate manifestările vieţii poporului. El observa cu multă migală oamenii, comportarea lor, gradul lor de cultură, graiul [8]).

Janacek a observat cu interes deosebit locuinţele lor, mediul în care au trăit şi, totodată, a studiat cultura populară în general şi îndeosebi muzica populară.

Metodele folosite de Janacek sînt interesante şi instructive şi astăzi din punct de vedere metodic. Leos Janacek a fost unul din primii muzicieni care şi-au dat seama de importanţa muzicii instrumentale în cultura muzicală populară.

El şi-a dat foarte bine seama cît de preţioasă este ea de pildă, pentru stabilirea caracteristicelor armonice ale cîntecului popular. De aceea folosea orice posibilitate pentru a înregistra nu numai cîntatul cimpoierilor, ţambaliştilor şi al tarafurilor (vioara primă, contrabas, ţambalist, clarinet), ci pentru a face şi o descriere exactă a instrumentelor populare [9]).

Aproape concomitent cu studiul interpreţilor instrumentişti, Leos Janacek a acordat o atenţie sporită notării dansurilor populare. El n-a separat niciodată cîntecul de muzica de dans. A fost primul nostru folclorist muzical care a făcut descrieri coreografice utile ale dansurilor populare, folosind şi fotografii pentru consemnarea lor documentară.

O metodă asemănătoare cu cea folosită în studiul cîntecelor de dans a folosit şi la notarea cîntecelor prelungi care se cîntau mai ales în Moravia de răsărit şi în Silezia, afară, în aer liber. El n-a notat aceste cîntece într-o cameră închisă, ci pe întinsul ţării, în munţi, văi şi cîmpii. O deosebită valoare documentară au amintirile sale asupra cîntecului fetelor din Vnorov (Moravska Slovacko), publicate în studiul său asupra „Cîntecelor prelungi": *„Nu pot uita această întîmplare. Departe de rîul Morava răsunau sunetele pline ale cîntecului „O dragoste, dragoste". Ca un şarpe uriaş strălucea în soare rîul, ba ascuns de pădure, ba dezvăluit ochiului. Vocea fetelor care spălau rufe răsuna în liniştea naturii, răzbătea prin fundul apei şi se pierdea în depărtare. Am încercat să reaud frumosul cîntec. Din depărtare nu puteam să-i disting prea bine cuvintele. Cu greu însă am putut recunoaşte aceleaşi cîntece în sunetele sacadate, lipsite de strălucire, în intervalele aruncate sec unul peste altul — ascultate în camera îngustă a preotului unde, pe deasupra, mai putea fi auzit şi pasul măsurat al domnului preot! Imagini reci şi palide".*

S-ar putea menţiona şi alte documente asupra felului în care Janacek studia cîntecul popular. Din cele spuse pînă acum rezultă însă că a studiat într-adevăr în mod realist cultura muzicală populară.

In cei peste 20 de ani (1885—1906) de cercetări neîntrerupte pe teren, Janacek a acumulat desigur multe cunoştinţe. Deplasările sale pentru culegerea de cîntece populare n-au contribuit numai la alcătuirea vreunui studiu ci şi la faptul că el şi-a asimilat într-un chip personal intonaţiile muzicii populare din Moravia şi Silezia. Cînd spunem că o dată cu cîntecul el a cunoscut viaţa, nu rostim vorbe goale. Să ne aducem aminte aci de dictonul lui preferat „să pătrundem prin viaţă în viaţa poporului" şi de cuvintele pline de dragoste pe care le-a scris despre cîntăreţul popular Iosef Kristek. Au existat zeci de asemenea Kristeci. Cîte impresii, cîte întîmplări zguduitoare şi momente impresionante a trăit alături de aceşti oameni simpli! Cîte lucruri frumoase şi nobile a cunoscut el aci!

Înţelegem de aceea şi faptul că, ori de cîte ori descoperea ceva deosebit, el nu cumpănea să-l facă de îndată cunoscut şi societăţii cehe. După modelul ansamblului popular rus Dmitrii Slavianski-Agrenev (1838—1908) care concertase pe la sfîrşitul secolului al XIX-lea de cîteva ori la Brno, Janacek a organizat concerte ale artiştilor populari la Brno, la Praga şi, în anul 1927, la Festivalul Muzical Internaţional din Frankfurt pe Main. In vederea execuţiei de concert el a prelucrat pentru coruri de elevi cele mai frumoase cîntece populare. In prelucrările lui a vădit nu numai un gust artistic deosebit, ci şi o adîncă înţelegere a naturii fine şi specifice a cîntecului popular. Janacek a creat, a condus şi a organizat primul institut de folclor din Moravia şi Silezia, fondat pe baze ştiinţifice — „Comitetul de muncă pentru cîntecul popular ceh" — care, sub conducerea

8) Graiul şi l-a notat cu grijă. Nu numai textul şi caracteristicile dialectice dar şi cadenţa lui ritmică şi melodică.

9) Multe din acestea le găsim în colecţia lui Bartos din anul 1901.

lui, a realizat, mai ales în domeniul culegerilor, o operă uriaşă, de o însemnătate primordială.

Janacek a desfăşurat cu succes această muncă chiar în condiţiile grele ale fostei monarhii austro-ungare. El a trebuit să lupte adesea împotriva samavolniciilor autorităţilor germane care vroiau să-şi însuşească munca culegătorilor cehi (mai ales în preajma prăbuşirii Austro-Ungariei, în anul 1918). Cititorul romîn va fi desigur interesat să afle că Leos Janacek a apărat drepturile poporului romîn la consfătuirea comitetului lărgit al „Institutului Cîntecului Popular din Austria" care a avut loc la Viena la 15 şi 16 decembrie 1910. Romînii aveau aici un „reprezentant" german care a declarat că nu vrea să aibă „o colecţie curat romînească, deoarece romînii nu ştiu să citească!" El a cerut o ediţie germano-romînă de culegeri de cîntece populare. L. Janacek a apărat, dimpotrivă, punctul de vedere după care toate popoarele au dreptul la o culegere de cîntece populare în propria lor limbă naţională.

Larga activitate folcloristică-muzicală a lui Janacek a avut o mare înrîurire asupra personalităţii lui artistice. El a trăit în mijlocul cîntecului popular şi s-a convins în practică de faptul că arta populară constituie un mare stimulent şi un întăritor al luptei de redeşteptare naţională a maselor populare. Janacek n-a epuizat însă prin activitatea sa folcloristică toate posibilităţile de folosire a bogăţiei de idei artistice a cîntecului popular, în vederea întăririi eforturilor naţionale şi democratice ale societăţii cehe. Ca creator, el îşi dădea de altfel foarte bine seama de aceasta. Janacek a înţeles că tot ce se poate face mai mult în această problemă este ca, pe baza muzicii populare, să creeze o lucrare artistică de mai mare amploare, care să oglindească în mod veridic viaţa poporului ceh şi a naţiunii cehe. Această constatare a influenţat în primul rînd tematica compoziţiilor lui Janacek. La baza subiectelor şi conţinutului lucrărilor sale stau simpli eroi din popor, viaţa lor lăuntrică şi socială, arta lor. „Dansurile din Lassk" (lucrare simfonică scrisă în 1889—1890) şi numeroase prelucrări de cîntece populare, constituie o pildă strălucitoare a perfecţiunii cu care Janacek îşi asimilase spiritul creaţiei noastre populare şi a artei cu care ştia să-l exprime [10]).

Operele inspirate din viaţa contemporană a sătenilor din Moravia — „Inceputul romanului" (1891) şi mai ales glorioasa „Ienufa" (1894—1903), în care găsim o imagine convingătoare, cuceritoare din punct de vedere artistic, a satului din Slovacko zguduit de contradicţii sociale — arată că noua tematică populară şi naţională se înrădăcinase adînc şi în lucrările mari ale lui Janacek. Trebuia ca Leos Janacek să oglindească această lume printr-o muzică nouă, pe deplin corespunzătoare conţinutului nou de idei. Aci nu exista altă ieşire decît calea artei naţionale realiste, veridice.

Calea lui Janacek spre arta naţională n-a fost însă simplă. N-a fost lipsită de acel romantism al cărui ideal îl constituiau lucrările în care se citau cîntecele populare. Acestei concepţii naive a epocii i s-a subordonat şi Janacek în cea de-a doua operă a sa, „Inceputul romanului", în care a folosit din belşug melodii populare. Se poate spune că majoritatea ariilor, duetelor etc. se bazează aci pe cîntece populare, în timp ce centrul de greutate al activităţii creatoare proprii a lui Janacek s-a mutat spre dialogurile dramatice [11]).

Leos Janacek s-a convins din fericire foarte devreme că simpla citare a cîntecelor populare nu este suficientă pentru a crea o adevărată artă naţională [12]).

De acest lucru l-a convins din nou viaţa. Cea de-a doua operă a lui Janacek, „Inceputul romanului" a găsit, ce-i drept, un puternic ecou în cercurile patriotice din Moravia, dar din punct de vedere artistic, dramatic, muzical, ea n-a făcut faţă acolo unde se cerea o operă de înaltă valoare, pe baza criteriilor marilor opere realizate de Bedrich Smetana la Praga [13]).

Teatrul Naţional din Praga n-a acceptat opera şi nu a reprezentat-o, cu toate desele şi zadarnicele insistenţe ale lui Janacek. Nu ne îndoim că după această experienţă grea a vieţii, el a început să se gîndească cu mai mare adîncime la sarcinile sale artistice şi la problemele înfăptuirii muzicii naţionale. Acest lucru poate fi urmărit foarte bine nu numai în compoziţiile scrise ulterior, ci şi în studiile literare-muzicale ale lui Janacek, în care s-a pronunţat de mai multe ori în problema muzicii naţionale. In perioada cînd termina opera sa cea mai valoroasă, „Ienufa", el scria: *„Dreptul la spiritul cîntecelor naţionale îl are fiecare compozitor, dar nicidecum la munca altui compozitor, compusă în acelaşi spirit, izvorîtă din acelaşi spirit. Fiecare cîntec popular este compus de cineva: faptul că proprietarul nu se află lîngă lucrul său, nu îndreptăţeşte pe nimeni să şi-l însuşească! Poporului i s-a luat deja destul de mult, fără să fi fost întrebat şi fără vreo consideraţie"* (1902).

Intr-adevăr, cînd privim mai îndeaproape opera „Ienufa" de Janacek, prima mare compoziţie după „Inceputul romanului", pe care Janacek a compus-o cu sîrg şi cu mare dragoste vreme de 9 ani, nu găsim nici o melodie de origine populară [14]).

10) Poezia populară moravă în cîntece (1892 şi 1901). Poezia populară din Hukvald în cîntece (1898), 26 balade populare (1900—1917), Cîntece sileziene (1918) — totul pentru voce şi pian etc.

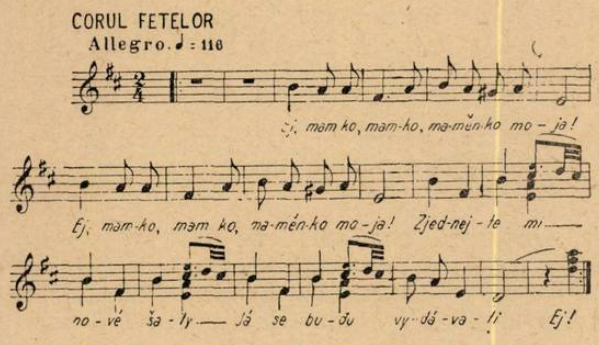
11) Asupra acestei probleme am atras atenţia în mod mai detaliat în studiul asupra operei „Inceputul romanului" de Janacek, „Hudebni Rozhledy" anul VII, 1954, nr. 16.

12) El a condamnat mai tîrziu acest fel de muzică prin cuvintele: „Inceputul romanului" era o comedie goală; nu era pe gustul meu să-i impun cîntecele naţionale!"

13) Leos Janacek a cerut reprezentarea operei „Inceputul romanului" la Teatrul Naţional din Praga în anul 1891. Opera n-a fost primită. Singurul care a apreciat opera era pe atunci primul dirijor al Teatrului Naţional, cunoscut în acea vreme, Adolf Cech (1841—1903).

14) Acest lucru a fost arătat de B. Stedron în studiul „Rădăcinile populare din Ienufa" Teatrul Naţional, anul XXVIII 1952, nr. 8.

Însă cîtă muzică plină de parfumul Moraviei natale aflăm în această operă! Unii culegători au inclus cîntecul nunții, din actul III al operei („Ei mamă, mamă, mămica mea", compus pe textul unui cîntec popular din Slovacko) [15]) în culegerile lor de cîntece populare, fiind de părere că este vorba de un cîntec popular [16]).



(Ei mamă, mamă, mămica mea! Ei mama, mamă, mămica mea! Fă-mi rost de rochii noi, eu mă voi mărita).

In „Ienufa" Janacek a mai prelucrat din punct de vedere muzical, în spirit popular, dar într-un mod original, cu o puternică expresie dramatică — și alte texte populare, de exemplu: „Toți se căsătoresc" [17]).

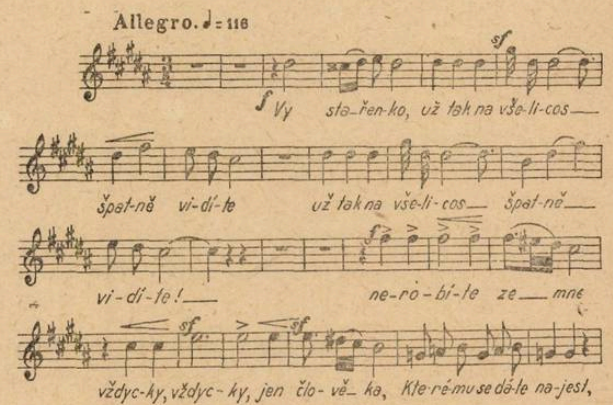
Janacek a arătat în aceste coruri că și-a însușit perfect spiritul muzicii noastre populare, că a izbutit să creeze pentru un text popular o nouă melodie, proprie, care este mai expresivă și are mai multă pregnanță decît însăși melodia originală populară. Aceasta este desigur o dovadă strălucită a dezvoltării artistice a lui Janacek.

Caracterul popular și nivelul înalt de măiestrie artistică al operei „Ienufa" nu este determinat numai de scenele corale ale lui Janacek, în care putem urmări foarte bine înțelegerea lui mai complexă a problemei caracterului popular.

In „Ienufa" [18]) el a arătat totodată că și-a însușit, în calitatea sa de compozitor, principiile fundamentale ale cîntecului popular morav și silezian.

Să arătăm numai cîteva caracteristici ale stilului lui Janacek, care sînt clar reliefate în „Ienufa" și al căror teren fertil este tocmai cîntecul popular morav și silezian.

Dacă comparăm stilul componistic al lui Janacek, cu muzica altui compozitor, aceea a lui Antonin Dvorak, de pildă, din care s-a inspirat în măsură însemnată în opera sa [19]) și care i-a fost cea mai apropiată prin spiritul său popular, deosebim imediat contraste evidente. Compozițiile lui Dvorak se remarcă printr-o puritate clasică, o formă echilibrată și o mare simplitate în concepție. Dimpotrivă, expresia lui Janacek amintește un gînd continuu, curgător. La Dvorak avem aproape întotdeauna impresia unui echilibru și a unei liniști lăuntrice, la Janacek, dimpotrivă, se adună mereu noi și noi idei expresive, dinamice și contrastante. Pentru fiece clipă, ba pentru fiecare licărire a sufletului uman, el găsește noi nuanțe diferite, astfel încît o idee îi urmează celeilalte și motive scurte, numai de cîteva măsuri (și chiar de o singură măsură) alternează cu motive noi. In fraza muzicală a lui Janacek am căuta în zadar acea periodicitate mai mult sau mai puțin regulată care s-a înrădăcinat adînc în muzica europeană, în perioada clasică și romantică. Este de ajuns să luăm un exemplu, ales la întîmplare, din primul act din „Ienufa": aria lui Lața, în care acesta îi reproșează bunicii că a fost alungat ca un orfan.

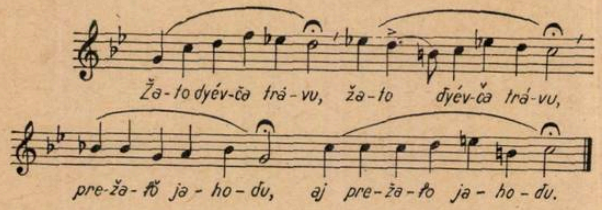


(Bătrînico, tot vedeți prost
fel de fel, tot vedeți prost
fel de fel, nu faceți din
mine întotdeauna, întotdeauna
un om căruia îi duci de mîncare).

Discursul muzical desfășurat ritmic și sonor de orchestră și realizat prin idei expresive pe linie vocală, este dus mereu înainte prin noi idei. Concepția muzicală a compozitorului face ca textul să-și capete muzica într-un chip cu totul liber și neconvențional. Ritmul și cadența declamatorie sînt vii, mișcarea armonică bogată și cu variații bruște, întreaga expresie muzicală pasionată. In mod asemănător se comportă și creatorul nostru popular în acele cîntece pe care însuși Janacek le-a numit cîntece „eroice" (rapsodice) și pe care le-a caracterizat foarte just prin cuvintele: *„sînt puternice, expresive. Transformări bogate și consecutive, forme mereu noi înlănțuiesc gîndurile ascultătorului... conținutul cîntecului este bogat, complex, adînc, eroic... Ritmul sever este dovada unei puteri remarcabile de creație... Tensiunea crește cu fiecare clipă, nici un fel*

15) Regiune folcloristică din Moravia.
16) Il găsim în culegerile: Jan Kunc, Slovácké, pag. 34, nr. 43, Jan Polacek, Cîntece din Slovacko, vol. III pag. 24, nr. 44 și Plicka, cîntece populare cehe pag. 69 nr. 87.
17) Din prima colecție a lui Bartos, „Noi cîntece populare", Brno 1882, nr. 42 și „Departe larg", în colecția a doua a lui Bartos din anul 1889.
18) La fel ca și în alte lucrări care au apărut în acea epocă: „Cantata Amarus" (1897), Ciclul pentru pian „Pe drumul cu roua" (1902—1908) etc.
19) Mai ales în „Dansuri din Lassk" care au fost create după modelul „Dansurilor slave" de Dvorak.

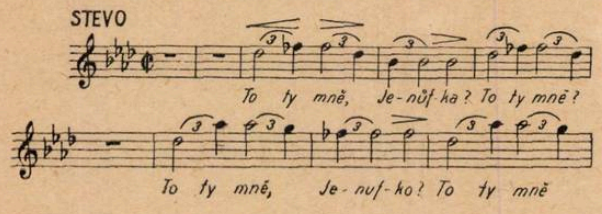
de răgaz". În vederea unei comparaţii plastice, menţionăm cel puţin un exemplu din aceste cîntece, al căror pămînt natal este Moravia de răsărit şi Silezia.



(A cosit fata iarba, a cosit iarba, a cules fragi, a cules fragi).

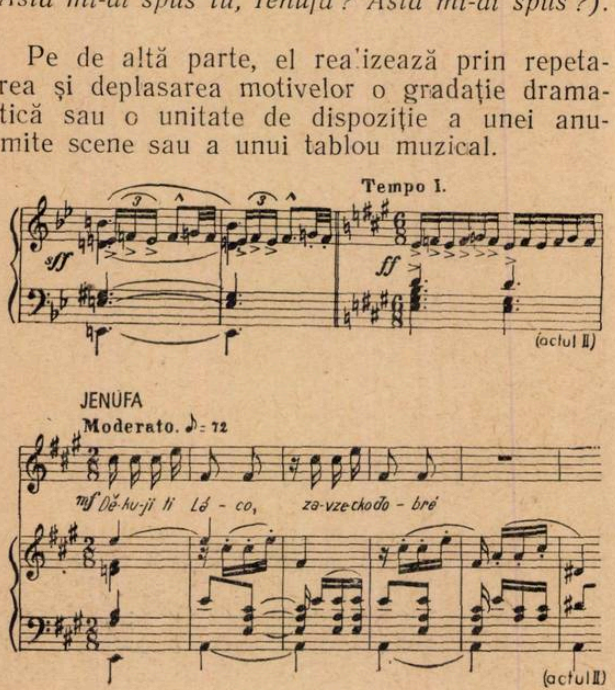
Cînd vorbim despre caracterul popular al stilului muzical din „Ienufa" şi în general al manifestărilor componistice ale lui Janacek, nu putem trece cu vederea un alt caracter specific al muzicii lui.

El tinde în mod conştient să repete anumite motive scurte, caracteristice. Leos Janacek atinge prin aceasta două obiective. Pe plan vocal, repetarea scurtei fraze melodice accentuează o anumită idee sau comunicare (Stevo îi reproşează Ienufei pentru mărturisirea că a băut; actul I din „Ienufa").



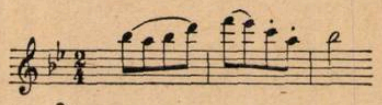
(Asta mi-ai spus tu, Ienufa? Asta mi-ai spus? Asta mi-ai spus tu, Ienufa? Asta mi-ai spus?).

Pe de altă parte, el realizează prin repetarea şi deplasarea motivelor o gradaţie dramatică sau o unitate de dispoziţie a unei anumite scene sau a unui tablou muzical.

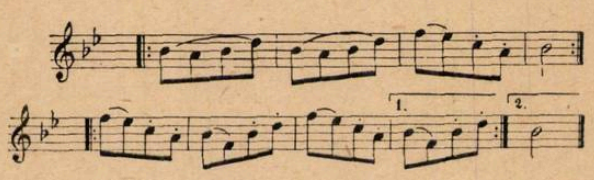


(Actul II: Ienufa îi mulţumeşte lui Laţa pentru dragostea sa şi pentru frumoasa atitudine umană).

Şi această trăsătură caracteristică limbajului muzical al lui Janacek îşi are rădăcinile în muzica noastră populară. Numeroase cîntece populare de dans din Moravia de răsărit şi Silezia se caracterizează în mod deosebit prin această scurtime. Scurte teme ritmico-melodice (de aceea Janacek numeşte acest stil „tematic")



întruchipează conţinutul de idei al dansului. Prin repetarea continuă şi plasarea în tonalităţile subordonate, dansul constituie un gen componistic interesant prin forma sa, prin gradaţia simplă şi efectivă. Iată un exemplu: dansul popular „Binecuvîntarea".



Prin repetare se deplasează întregul dans în tonalitatea mi bemol major, si bemol major.

Credem că am reuşit să dăm o imagine a felului cum se pune problema caracterului popular al expresiei în compoziţia lui Janacek şi, prin aceasta, să şi răspundem după părerea noastră problemei celei mai importante a temei alese: „Cîntecul popular în viaţa şi opera lui Janacek". Bogata moştenire creatoare a acestui maestru din Moravia este astăzi subiectul admiraţiei întregii lumi civilizate. Noi, în Cehoslovacia, apreciem îndeosebi de mult pe acest maestru. In creaţia noastră muzicală populară, Janacek a descoperit noi intonaţii şi noi orizonturi pentru muzica cehă şi a arătat că izvoarele artei populare sînt inepuizabile. Atitudinea lui Janacek faţă de muzica populară n-a fost numai receptivă. A luat şi a adoptat în opera sa mult din comoara artei populare, dar a reuşit să ridice aceste daruri la înălţimea culturii muzicale avansate cehe şi mondiale. El a confirmat astfel adevărul cunoscut şi verificat, conform căruia măiestria artistică, democratismul şi caracterul naţional constituie proprietăţi inseparabile ale oricărei opere mari artistice.

Prin aceasta Janacek ne poate sta şi astăzi drept o pildă strălucitoare atît nouă, celor din Cehoslovacia cît şi compozitorilor din Republica Populară Romînă, ţara culturii muzicale populare atît de bogate.

Vizitele compozitorilor pe şantierele de muncă din Delta Dunării

Între 23 şi 29 septembrie a. c., Uniunea Compozitorilor din R.P.R. a organizat, cu sprijinul forurilor conducătoare superioare ale artei şi culturii noastre, o călătorie în Delta Dunării. Scopul acestei călătorii a fost ca muzicienii să poată lua cunoştinţă — întocmai ca şi scriitorii, artiştii plastici, oamenii de ştiinţă etc. care au făcut deplasări asemănătoare în Deltă — cu această minunată regiune a ţării, unde astăzi se dezvoltă o viaţă tot mai puternică şi înfloritoare, unde activează mii de oameni ai muncii.

La această excursie cu caracter documentar au participat numeroşi compozitori şi muzicologi, printre care Ion Dumitrescu, Marţian Negrea, Paul Constantinescu, Alfred Mendelsohn, Gheorghe Dumitrescu, Zeno Vancea, Ion Vasilescu, Alfred Alessandrescu, Ludovic Feldman, Tudor Ciortea, Diamandi Gheciu, Paul Jelescu, Eugen Radovici, Ion Ghiga, George Klein, Florentin Delmar, Gh. Derieţeanu, Vasile Timiş, Eugen Bălan, Teodor Bratu etc.

Au fost vizitate cu acest prilej centrele Tulcea, Sulina, Sf. Gheorghe şi Mahmudia, unele staţiuni piscicole ca cea de la Dranov-Razelm, precum şi comuna Letea şi pădurea ce se întinde de pe grindul Letea pînă la Periprava şi Sfîştofca. Vasul „Republica" a purtat pe compozitori pe cele trei braţe ale Dunării (Sulina, Chilia şi Sf. Gheorghe) — călătoria pe gîrle şi pe canale (Gîrla nouă, Dranov, Letea ş. a.) fiind efectuată cu îmbarcaţii mai mici (cutere şi mahoane).

Primul contact cu viaţa nouă din Delta Dunării a fost la Tulcea. In vederea valorificării imenselor bogăţii piscicole ale Deltei, aici au fost construite, în anii puterii populare, Halele frigorifere, unde este centralizată circa 80% din cantitatea de peşte prins în bazinul Dunării de jos şi în Marea Neagră. La Halele frigorifere a fost urmărit întreg procesul de descărcare manuală ori cu bascule automate a peştelui adus zilnic cu diferite ambarcaţiuni motorizate, de la centrele unde e pescuit. A fost vizitată fabrica de gheaţă artificială anexă şi frigoriferul propriu-zis, unde peştele este ţinut la o temperatură de peste 20° sub zero — aceasta în vederea umplerii golurilor de producţie la fabrica de conserve din timpul iernii, cînd se prind cantităţi mai mici de peşte.

Uzinele sînt conduse cu multă pricepere de către Ion Cojocaru, muncitor piscicol care de 30 de ani activează în acest domeniu şi care a condus pe vizitatori, dîndu-le toate indicaţiile şi lămuririle necesare.

După vizitarea laboratorului chimic unde se fac analizele pentru verificarea calităţii peştelui, compozitorii au avut o întîlnire cu oamenii muncii de la Combinatul Alimentar de Conserve de Peşte ce funcţionează în imediata apropiere a Halelor. Aici şefii de secţie au dat ample explicaţii asupra fabricării conservelor şi a valorificării deşeurilor, iar tineretul a fost bucuros să cunoască pe cei care îi făuresc cîntecele ce le fluturau pe buze...

Menţionăm că Tulcea este astăzi — ca de altfel întreaga Deltă — un uriaş şantier de muncă. Aici au mai fost înfiinţate, sub regimul de democraţie populară, o fabrică pentru prepararea făinii de peşte cu întrebuinţări furajere, o fabrică pentru extragerea unturii de peşte şi pentru prepararea cleiului de peşte, un şantier pentru repararea vaselor pescăreşti, o fabrică de stufit (plăci izolatoare realizate din stuf presat) etc., etc.

Compozitorii au vizitat, între altele, muzeul regional unde o mînă de oameni entuziaşti, în frunte cu inimosul învăţător Bonjug, s-au stră-

I) In portul Sfintu Gheorghe; II) Pescari în zi de sărbătoare la Mahmudia; III) Aşezări pescăreşti în Deltă

duit şi au izbutit să adune atît exemplarele cele mai diverse şi mai frumoase ale luxuriantei faune din Deltă, de la vidre, lupi şi bizami, pînă la egrete şi pelicani, cît şi piesele arheologice răspîndite în Dobrogea de nord — unele din acestea de o deosebită valoare istorică şi chiar artistică.

In timpul şederii în Deltă, compozitorii au avut prilejul să ia un strîns contact cu viaţa de muncă a pescarilor. Drumul de un fermecător pitoresc pe canalele şi gîrlele tăiate printre plaurul şi stufărişul Deltei, noutatea unei existenţe îndeobşte aspră, desfăşurată între cer şi apă şi care comportă riscuri mari, căci însăşi viaţa oamenilor muncii este primejduită, a produs o profundă impresia asupra tuturor muzicienilor.

La staţiunea piscicolă Dranov, compozitorii au stat de vorbă cu pescarii, le-au cunoscut viaţa cu grijile şi nevoile ei, au urmărit recepţionarea şi mai apoi expedierea peştelui şi au aflat noile condiţii, îmbunătăţite, ale muncii.

O deosebită impresie a făcut, de asemenea, satul Letea, unde mîndria fiecărui gospodar este de a avea casa cît mai bine întreţinută, mai curată, mai îngrijită.

Instalaţiile portuare de la Sulina cu cheiurile şi digurile sale care avansează adînc în mare, activitatea vaselor de dragaj şi via mişcare a vaselor fluviale şi maritime, dar mai ales aspectele vieţii de muncă a pescarilor s-au gravat adînc în sufletul compozitorilor. Ei au luat astfel contact nu numai cu frumuseţea şi bogăţia unei regiuni de un pitoresc nebănuit, adesea fantastic şi care este unică în Europa, dar şi cu o viaţă intensă şi rodnică de muncă. Această vizită în Delta Dunării a sădit în inima compozitorilor o nepărmurită dragoste faţă de oamenii muncii şi i-a apropiat de viaţa cea nouă, pe care o vor cînta cu un avînt sporit în operele lor înflăcărate.

Cenaclul de muzică de masă

Succesele dobîndite în unele domenii ale muzicii noastre noi (ca de pildă cel vocal-simfonic, simfonic, al operei şi operetei) relevă dezvoltarea tot mai puternică a spiritului de răspundere al compozitorilor noştri, precum şi perfecţionarea continuă a măiestriei lor artistice.

După cum s-a constatat atît la dezbaterile anume consacrate acum un an, cît şi prin rezultatele practice obţinute în cadrul diferitelor concursuri, audiţii etc., cîntecul de masă prezintă o relativă rămînere în urmă, compozitorii acestui gen neizbutind să dezvolte într-o măsură corespunzătoare succesele obţinute în anii trecuţi. Cei mai mulţi dintre compozitori nu manifestă în lucrările lor suficientă îndrăzneală, mulţumindu-se cu cîntece scrise fără meşteşug componistic, iar pe de altă parte, criticii şi muzicologii continuă să manifeste o inadmisibilă indiferenţă faţă de această problemă importantă şi acută a creaţiei noastre. După menţionatele dezbateri care — după cum se ştie — s-au încheiat prin concluzii extrem de preţioase, publicate la vremea lor (vezi revista „Muzica“ nr. 6/1954), nici un organ de presă nu s-a învrednicit să reia firul lucrurilor, să examineze rezultatele practice ale dezbaterilor. Dacă pe ici pe colo se publică articole sporadice, dacă se poartă discuţii în cadrul cenaclelor, acestea au în majoritatea cazurilor un caracter necombativ, superficial, fără referiri concrete.

Această situaţie a determinat cenaclul cu discuţii organizat de Conducerea Uniunii Compozitorilor din R.P.R. în ziua de 11 octombrie a. c., consacrat unui număr de cîntece scrise în cinstea celui de al V-lea Festival mondial al tineretului şi studenţilor, care a avut loc în luna august la Varşovia. Scopul cenaclului a fost de a lămuri — pe marginea pieselor ascultate — unele probleme importante legate de creaţia cîntecului de masă. Deşi au fost studiate lucrări reprezentative („Hai să-ncingem jocul“ de Radu Paladi, „Din nou răsună al nostru cînt“ de Lucian Teodosiu, „Fluieraşul“ de Elise Popovici, „Bun sosit“ de D. D. Stancu, „Hora Varşoviei“ de Emil Săculeţ, „Jocul prieteniei“ de Jean Letoni, „Tineri veniţi“ de Mauriciu Vescan, „Să fim cu toţii uniţi“ de Liviu Ionescu, „Sub steagul păcii şi înfrăţirii“ de Teodor Bratu, „Chemare“ de Gheorghe Bazavan, „Cîntecul muncii“ de Adalbert Winkler, „Noi pacea apărăm“ de Ovidiu Varga, „Crainici ai păcii“ de Sergiu Sarchizov), din păcate prea puţini dintre participanţi au adus un aport pozitiv în discuţii.

Referindu-se atît la situaţia genului cîntecului de masă în general, cît şi la modul concret în care se desfăşoară munca de îndrumare a secţiei de muzică de mase, compozitorul Ion Dumitrescu, secretar al Uniunii Compozitorilor din R.P.R., a arătat că realizarea unui cîntec într-adevăr valoros nu este desigur un lucru uşor. Mulţi dintre compozitorii care au scris simfonii şi lucrări de muzică de cameră s-au lovit de dificultăţi serioase atunci cînd au încercat să compună un simplu cîntec. Aceasta dovedeşte că şi

acest gen muzical își are particularitățile lui specifice, care trebuiesc privite cu toată seriozitatea ; nesocotirea lor duce la realizarea unor cîntece lipsite de valoare artistică.

După cum se știe, genul cîntecului de masă cuprinde două categorii : cîntece care pătrund imediat în păturile largi, fiind preluate și învățate de acestea, și cîntece de concert, adică lucrări vocale menite a fi prezentate de către ansambluri artistice și ascultate de un public cît mai numeros. Fără a subestima importanța primelor, trebuie subliniat rolul deosebit al cîntecelor destinate ansamblurilor artistice, în dezvoltarea gustului artistic al maselor.

Compozitorii noștri de cîntece de masă nu trebuie să subaprecieze capacitatea de înțelegere muzicală și asimilare a maselor, faptul că ele pot fi stimulate spre un nivel muzical mai înalt. Dar această sarcină extrem de importantă, de educare a ascultătorilor, cere neapărat din partea compozitorilor *stăpînirea unui meșteșug componistic cît mai perfecționat precum și multă îndrăzneală.* Promovarea unor cîntece mediocre, lipsite de expresivitate, de forță mobilizatoare, închistate în tipare vechi, șablonarde, nu poate contribui la dezvoltarea culturii muzicale a maselor. Noi nu am ajuns la acea treaptă superioară cum s-a ajuns de exemplu în Republica Populară Ungară, unde un public larg ascultă cu mult interes și chiar execută lucrări vocale de mare amploare, scrise de compozitori de frunte ca Béla Bartók, Zoltan Kodály — a căror interpretare și înțelegere presupune deja un nivel artistic ridicat. Majoritatea cîntecelor noastre de mase se reduc la armonizarea simplistă a unor melodii lipsite de un profil expresiv interesant ; foarte rar poți întîlni o încercare de a da vocilor o viață proprie, de a realiza o țesătură polifonică deosebită. Se resimte necesitatea de a tinde la folosirea creatoare a celor mai bune tradiții ale polifoniei, aplicîndu-le la specificul de structură și conținut al muzicii noastre.

Referindu-se la lucrările audiate în cenaclu, compozitorul Ion Dumitrescu a arătat că multe din ele au intonații provenite din cîntecul de masă devenit clasic și care se cunoaște pretutindeni, altele au rădăcini în operă, în operetă, în vechea romanță romînească, în muzica de estradă și unele — foarte puține — sînt bazate pe intonații specifice cîntecului popular. Pe temeiul acestor elemente variate, compozitorii pot și sînt chemați să dea la iveală creații de o puternică originalitate, de o mare forță expresivă, realizate cu o tehnică componistică ridicată.

Desigur, valoarea unui cîntec de masă este determinată într-o mare măsură și de felul în care este promovat și difuzat, căci oricît de reușit ar fi el, dacă rămîne necunoscut sau este interpretat necorespunzător nu servește scopului pentru care a fost scris. In acest sens, marile ansambluri, Casa de Creație, Radio, Uniunea Compozitorilor, pot contribui substanțial la o difuzare care să întrunească cele mai optime condiții artistice.

In încheiere s-a arătat că cenaclele Uniunii sînt o formă superioară de discuții. De aceea se impune din partea acelora care iau cuvîntul, o atitudine principială, simț de răspundere și competință atunci cînd vorbesc despre lucrările colegilor lor, ori analizează aspecte ale promovării acestui gen. Discuțiile improvizate, pe un ton ironic, caracterizate prin subestimarea eforturilor colegilor, nu pot duce la îmbunătățirea muncii secției și nu sînt de nici un ajutor pentru compozitorii ale căror lucrări sînt audiate.

De asemenea, nu mai puțin răspunzători de perpetuarea acestei situații a cîntecului de masă sînt membrii secției de muzicologie și critică cît și membrii celorlalte secții, care nu au răspuns la invitația insistentă de a lua parte la discuțiile acestui cenaclu.

Prin coordonarea eforturilor comune, trebuie pășit neîntîrziat la îndepărtarea lipsurilor care frînează dezvoltarea cîntecului nostru de mase.

SCHIMBURI ARTISTICE PRIETENEȘTI

Turneul Filarmonicii noastre în R. Cehoslovacă

de LUCIAN VOICULESCU

Între 17 septembrie și 5 octombrie 1955, orchestra simfonică a Filarmonicii de Stat „George Enescu" din București a întreprins un turneu de concerte în Republica Cehoslovacă, în același timp în care Filarmonica cehă din Praga a venit în țara noastră, tot pentru un turneu de concerte. Organizate în cadrul acordurilor culturale dintre țările noastre, din partea noastră de către Institutul Romîn pentru Relațiile Culturale cu Străinătatea, iar din partea cehoslovacă de către Ministerul Culturii din Praga, turneele au însemnat un prețios schimb de experiență.

Concertele date în Cehoslovacia au constituit o izbîndă pe plan artistic, pentru țara noastră. S-au dat în total 7 concerte: două la Praga, unul la Marianske Lazne, unul la Brno, unul la Gottwaldov, unul la Bratislava și unul la Kosice. Toate concertele au fost dirijate de maestrul George Georgescu, artist al poporului din R.P.R., laureat al Premiului de Stat. Soliști au fost: violonistul Ion Voicu, artist emerit al R.P.R., laureat al Premiului de Stat, pianista Silvia Șerbescu, artistă emerită a R.P.R. și violoncelistul Vladimir Orlov, laureat al concursurilor internaționale din cadrul Festivalurilor mondiale ale tineretului de la București (1953) și Varșovia (1955).

S-au executat următoarele lucrări: Simfonia I-a în mi bemol major de George Enescu, suita „Cînd strugurii se coc" de Mihail Jora, maestru emerit al artei din R.P.R., laureat al Premiului de Stat, suita „Nunta în Carpați" de Paul Constantinescu, maestru emerit al artei din R.P.R., laureat al Premiului de Stat, Rapsodia I-a în la major de George Enescu, Simfonia I-a în do minor de Brahms, poemul simfonic „Till Eulenspiegel" de Richard Strauss, uvertura la opera „Mireasa vîndută" de B. Smetana, Simfonia spaniolă de Edouard Lalo (solist Ion Voicu), Concertul pentru pian nr. 2 în do minor de Rahmaninov (solistă Silvia Șerbescu) și Concertul pentru violoncel de Haciaturian (solist Vladimir Orlov).

Intreaga presă ca și numeroasele personalități din lumea muzicală și politică care au asistat la concerte au relevat sonoritatea excelentă a orchestrei, elanul cu care a răspuns indicațiilor dirijorului, sunetul amplu al coardelor, expresivitatea instrumentelor de suflat, echilibrul și omogenitatea dintre compartimente, stilul autentic al interpretărilor, precum și măiestria soliștilor.

Ion Voicu a impresionat prin poezia și virtuozitatea sa scînteietoare, Silvia Șerbescu prin coloritul și siguranța jocului ca și prin sensibilitatea sa aleasă; Vladimir Orlov a pus în lumină tonul său cald, plin și egal. Maestrul George Georgescu, bine cunoscut și iubit în Republica Cehoslovacă, a fost obiectul unor ovații îndelungate — muzicienii profesioniști și iubitorii de muzică din această țară cu vechi tradiții muzicale, admirînd la el concepția matură a interpretării, simțul deosebit pentru culoarea orchestrală, claritatea și logica ideilor muzicale, eleganța gesturilor, plasticitatea imaginilor sonore realizate.

Muzica românească a fost foarte călduros primită: Simfonia I-a de George Enescu, cu o tematică atît de bogată și de variată și orchestrată atît de magistral, a fost o revelație pentru publicul cehoslovac; Suita recent scrisă, a maestrului Mihail Jora, care s-a executat acum pentru prima oară în străinătate, a interesat în cel mai înalt grad pe auditori prin prospețimea și vioiciunea temelor ca și prin știința componistică a autorului; lucrarea mai veche „Nunta în Carpați" de Paul Constantinescu, cunoscută în Cehoslovacia din alte concerte, a fost ascultată din nou cu plăcere, iar Rapsodia I-a de George Enescu care, după cum se știe, e cea mai populară lucrare a marelui nostru compozitor, a provocat de fiecare dată entuziasm, iar pe fața tuturor se citea mulțumirea de a auzi, într-o execuție plină de exuberanță și de avînt, frumoasele noastre melodii populare. Uvertura la opera „Mireasa vîndută" de B. Smetana, a fost o surpriză plăcută prin felul cum a fost executată „la ea acasă". Cît despre lucrările din marele repertoriu universal, Simfonia I-a de Brahms și poemul „Till Eulenspiegel" de Richard Strauss, au fost ascultate cu viu interes și faptul că un public atît de cunoscător ca acela a fost satisfăcut, ne-a umplut inimile de bucurie și de mîndrie.

La fiecare concert, succesul a fost așa de mare încît s-au dat în toate orașele, cîte 1—2 suplimente, fie Rapsodia I-a de Enescu, fie sîrba finală din suita de Jora, fie uvertura la „Mireasa vîndută" de Smetana.

*

La Praga s-au dat două concerte, ambele în sala Smetana, una din cele mai mari și mai frumoase din capitala Cehoslovaciei. Primul concert a avut loc miercuri, 21 septembrie 1955. Inainte de concert, profesorul și compozitorul Emil Hlobil a urat bun venit Filarmonicii noastre, spunînd în esență: *„Vizita unui colectiv așa de numeros ne dă dovadă de adîncimea legăturilor culturale dintre popoarele noastre, mai ales în zilele acestea cînd Filarmonica cehă dă concerte în R.P.R. Poporul nostru urmărește cu interes creația muzicală românească și execuțiile artiștilor interpreți romîni, dintre care mulți au fost oaspeți de seamă la festivalurile „Primăvara la Praga". Noi cunoaștem mult din cultura muzicală matură a poporului romîn și prin interpretarea artiștilor noștri, precum și prin mijlocul radiodifuziunii, dar evenimentul artistic de astăzi are o mare importanță prin faptul că facem cunoștință de aproape cu un colectiv muzical românesc reprezentativ și prin aceea că putem prin viu contact să cunoaștem interpretarea nu numai a lucrărilor din repertoriul universal, ci și redarea autentică a lucrărilor originale românești, în primul rînd simfonia celui mai mare compozitor al poporului romîn, George Enescu. Urăm oaspeților noștri mare succes și ne vom bucura din inimă dacă entuziasmul și dragostea prietenească cu care sînt primiți aci și întregul timp petrecut în Cehoslovacia, vor constitui un frumos eveniment din punct de vedere artistic și uman și vor da un impuls nou în munca viitoare a ansamblului".*

In sala plină pînă la ultimul loc, se aflau: ministrul Culturii, profesor L. Stoll, ministrul învățămîntului, Dr. Fr. Kahuda, diferite personalități din lumea politică și muzicală, membrii corpului diplomatic și membrii Ambasadei R.P.R. în Cehoslovacia.

A doua zi, toate ziarele, în frunte cu „Rude Pravo", organul Partidului Comunist Cehoslovac, au publicat articole elogioase. Astfel sub titlul „Marele succes al Filarmonicii de Stat «George Enescu» la Praga", ziarul „Rude Pravo" din 22 septembrie 1955, a publicat un articol informativ despre programul concertului și despre asistență, terminînd cu aceste cuvinte: *„Interpretările eminente ale dirijorului George Georgescu, solistului Ion Voicu și membrilor orchestrei au fost apreciate călduros de participanții la concert, care a devenit o manifestație a prieteniei cehoslovaco-romîne".*

Ziarul „Prace" (Munca) din 22 septembrie 1955, sub titlul „Marele succes al Filarmonicii romîne de Stat" scrie:

„In timp ce Filarmonica cehă face un turneu în R.P.R., noi am întîmpinat miercuri în sala Smetana, Filarmonica română de Stat „George Enescu". Este o orchestră excelentă al cărei cel mai pozitiv aspect este admirabilul grup al viorilor. Programul a fost deschis cu Simfonia I-a de G. Enescu, lucrare repre-

Filarmonica de Stat „George Enescu" din București pe estrada sălii „Smetana" din Praga

zentativă a muzicii populare romîne și plină de melodii bogate. A urmat Simfonia Spaniolă de Lalo în care am făcut cunoștință cu eminentul violonist Ion Voicu, artist emerit al R.P.R., și în încheiere, poemul simfonic „Till Eulenspiegel" de R. Strauss. Concertul a fost dirijat de către artistul poporului George Georgescu, care face o propagandă intensă a muzicii cehe în țara lui și care e bine cunoscut publicului din Praga de la concertele lui din festivalurile internaționale „Primăvara la Praga".

Toate compozițiile au entuziasmat publicul".

Ziarul „Liudovo democracie" (Democrația Populară) din 22 septembrie 1955, scrie sub titlul „Concertul Filarmonicii Romîne":

„Pe renumitul dirijor romîn George Georgescu îl cunoaștem bine de la festivalurile de la Praga. Este unul dintre oaspeții cei mai statornici, cei mai simpatici și în special cei mai de încredere ai acestor festivaluri. Primul concert al Filarmonicii Romîne, care a avut loc miercuri în sala „Smetana" sub conducerea lui Georgescu, ar fi putut să facă parte dintre podoabele „Primăverii la Praga". Georgescu, ca și Talich al nostru, a ieșit din școala de dirijori a lui Arthur Nikisch. El este un propagator convins al muzicii cehe. Acum ne-a făcut cunoscută prima simfonie a celui mai mare compozitor romîn George Enescu, punînd într-o lumină strălucită muzica plină de avînt și de substanță simfonică a lucrării. Partea I-a clocotește de luptă creatoare și e de o splendoare maiestuoasă. Partea de mijloc, lento, e construită pe melodii expresive și sonore; din întuneric și tristețe se ridică la o lumină din ce în ce mai vie. Cea mai impetuoasă e partea III-a în care încordarea internă se ridică pînă la punctul culminant al operei. Orchestra romînă a arătat un mare echilibru de sunet și o mare curățenie sonoră. Grupul de instrumente de coarde are amploare și energie; celelalte instrumente cîntă, cel mai adesea, foarte catifelat. În ansamblu sînt, începînd cu concert-maestrul, o serie de artiști eminenți. Georgescu a arătat o sensibilitate muzicală bogată, o concepție judicioasă și un simț deosebit al culorii, mai ales în „Till Eulenspiegel" de R. Strauss. Solistul concertului, violonistul Ion Voicu, are un ton plin de strălucire, o tehnică excelentă de virtuoz; e un artist foarte talentat și deja matur care va merge cu siguranță din succes în succes... Primul concert al romînilor a fost un succes neobișnuit de mare și de strălucit".

Al doilea concert s-a dat la Praga peste două zile, vineri 23 septembrie, tot în sala Smetana. Și de data aceasta, sala a fost arhiplină, în asistență aflîndu-se din nou personalitățile importante din lumea artistică și politică. In interpretarea concertului lui Rahmaninov, Silvia Șerbescu a obținut un deosebit succes și față de călduroasele ovații ale publicului, a cîntat în plus Rapsodia I-a pentru pian de Brahms. In ziarul „Rude Pravo" din 25 septembrie 1955 criticul Miroslav V. Cerny a publicat un mare articol sub titlul: „Succesele minunate ale artiștilor romîni la Praga" spunînd: *„In pragul stagiunii de concerte din anul acesta, publicul meloman pretențios din Praga a avut în ultimele zile o surpriză plăcută prin concertele Filarmonicii de Stat George Enescu. Filarmonica romînă este un ansamblu de o calitate înaltă, cu un nivel superior, cu un echilibru perfect al grupurilor de instrumente, cu sensibilitate, dinamism și o frumoasă calitate a sunetului. Oaspeții romîni ocupă un loc de frunte printre ansamblurile care au venit la noi în ultimul timp și printre orchestrele țărilor străine. Nivelul superior al orchestrei este datorat fără îndoială într-o măsură însemnată și conducerii desăvîrșite a dirijorului George Georgescu. Acest artist este la noi foarte bine cunoscut din numeroasele turnee, încă dinainte de cel de-al doilea război mondial, din concertele dirijate la festivalurile „Primăvara la Praga" și prin discurile industriei noastre de gramofon. Știm că este și un excelent interpret al operelor clasicilor noștri naționali, ceea ce s-a confirmat și de data aceasta prin felul cum a dirijat uvertura operei lui Smetana „Mireasa vîndută". Georgescu este un dirijor cu temperament, stăpînind ansamblul său cu o siguranță absolută, cu gesturi moderate, clare și expresive. Aceste calități au apărut limpede și de astă dată, după cum a apărut clar pregătirea serioasă și disciplina întregului ansamblu, care i se supune cu devotament.*

Remarcabile au fost și interpretările ambilor soliști. Tînărul violonist Ion Voicu, în vîrstă de 30 ani, este artist emerit al R.P.R. și face parte dintre cei mai buni maeștri ai acestui instrument în patria sa. Interpretarea lui se caracterizează prin tonul rotund, plăcut și tehnica limpede. Marile lui aptitudini le-a arătat într-o măsură bogată în interpretarea Simfoniei spaniole de Lalo, care pe drept i-a atras favoarea publicului din Praga.

Această favoare a obținut-o într-o măsură și mai mare pianista Silvia Șerbescu, artistă emerită a R.P.R., care aparține generației mature a școlii de pian romîne,

Bucuria revederii: Maestrul George Georgescu întreținîndu-se cu o veche cunoștință, compozitorul ceh Jan Kapr

fiind una din personalitățile ei de frunte. Marea artă vianistică se îmbină la ea și cu o enormă experiență de concerte. Sensul expresiv pentru stilul și conținutul compoziției, scala largă, dinamică și colorată, bazată pe o sensibilitate adîncă și o tehnică matură, atît în concertul de Rahmaninov cît și în compozițiile interpretate în plus, au antrenat publicul la aplauze entuziaste... Ambele compoziții românești încadrate în program, au constituit pentru noi o lume nouă. Clasicul muzicii românești, George Enescu, este de fapt la noi destul de cunoscut, dar simfonia lui am auzit-o pentru prima dată. Este o compoziție care captivează prin bogăția de idei; concepția și dezvoltarea ei dovedesc măreția lui Enescu. Creația contemporană a fost reprezentată prin suita de balet „Cînd strugurii se coc" a lui Mihail Jora. Compoziția înfățișează viața de astăzi a poporului român și folosește din plin bogatul folclor românesc; lucrarea captivează prin spontaneitatea și vigoarea ei.

Intregul debut al Filarmonicii de Stat române la Praga a fost urmărit de publicul nostru cu interes și căldură și a adus oaspeților noștri succese eminente, favoarea și admirația publicului.

Urăm oaspeților noștri ca și celelalte concerte din turneul lor să aibă același succes ca la Praga.

Putem apoi să ne bucurăm că această promițătoare deschidere de stagiune din anul acesta cu concertele prietenilor români, va fi pentru Praga o prevestire de alte succese artistice și de izbînzi pe drumul apropierii popoarelor".

*

După concertul din seara de 23 septembrie 1955, Ministerul Culturii Cehoslovac a oferit o mare recepție de gală în palatul Wallenstein în cinstea orchestrei noastre, la care au participat mulți reprezentanți ai vieții politice și culturale și membri ai corpului diplomatic. Cu această ocazie, artiștii români au primit frumoase daruri din partea guvernului cehoslovac, iar tov. Kopecki, vicepreședintele Consiliului de Miniștri, a arătat în cuvinte emoționante dragostea care leagă popoarele noastre.

Cu o zi înainte, joi 22 septembrie, Ambasada R.P.R. din Cehoslovacia a dat o recepție oficială în cinstea orchestrei, soliștilor și maestrului George Georgescu în saloanele ambasadei, la care de asemenea au luat parte membri ai corpului diplomatic și înalte personalități artistice.

In cele patru zile petrecute la Praga, în timpul liber, s-a vizitat orașul și principalele lui monumente, o delegație de a noastră a depus o coroană la mormîntul lui Smetana, profesorii au făcut o vizită de curtoazie la conservatorul de muzică și s-au legat prietenii strînse.

După acest răstimp, orchestra noastră a dat un concert la Marianske Lazne (Marienbad), sîmbătă 24 septembrie, pentru oamenii muncii aflați la odihnă și cură în această celebră stațiune. Și aci succesul a fost mare și la sfîrșit, un reprezentant al Sindicatului Minerilor a mulțumit maestrului Georgescu și orchestrei pentru frumosul concert. Aci, la Marianske Lazne, am avut surpriza plăcută de a întîlni cîțiva artiști și profesori români: Aura Buzescu, Marieta Sadova, Elvira Godeanu, Mimi Bota, Gabriela Deleanu și Gr. Vasiliu-Birlic care veniseră special de la Karlovy-Vary, unde se aflau la cură, ca să asiste la concert.

Luni 26 septembrie 1955, în sala Stadion din Brno (cel mai mare oraș din Moravia), a avut loc cel de-al patrulea concert, solist fiind Vladimir Orlov.

Brno este un mare centru comercial și industrial, un oraș de veche cultură, cu post de radio și o bună orchestră simfonică. In numele muzicienilor locali, compozitorul Antony Balatka și dirijorul Bredislav Bakkala au oferit o coroană de lauri orchestrei noastre. Din presa locală desprindem articolele următoare. In ziarul „Svobodné Slovo" (Cuvîntul Liber) din 27 septembrie 1955, sub titlul „Strălucitul succes al Filarmonicii române de Stat":

„Ieri, Filarmonica română de Stat „George Enescu" a dat la Brno un concert cu un succes așa de mare, cum rar s-a pomenit în sala Stadion. Ne așteptam să auzim o orchestră cu o maturitate înaltă și am constatat la ea un nivel cu adevărat mondial, manifestat la toate grupele de instrumente și pus în valoare de măiestria artistică a dirijorului George Georgescu. Prin prima piesă din program, artiștii au adus omagiu lui George Enescu care a murit anul acesta și al cărui nume îl poartă Filarmonica din București. Simfonia I-a a sa este o lucrare care se impune respectului și admirației. In concertul de Haciaturian, violoncelistul Vladimir Orlov a arătat însușirile sale de mare artist și de strălucit interpret. Prin felul cum s-a executat programul, oaspeții noștri au pus în evidență întreaga lor artă, atît în general cît și individual, și publicul nostru, încîntat, a cerut și a obținut ca orchestra să cînte în plus o compoziție în stil românesc".

Din ziarul „Rovnost" (Egalitate) din 27 septembrie 1955: *„Publicul muzical din Brno a ascultat cu o mare plăcere, luni, în sala Stadion, Filarmonica română de Stat „George Enescu", în frunte cu directorul ei artistic și dirijor George Georgescu, care în țara noastră este bine cunoscut atît prin concertele dirijate de el la Praga cît și în orașul nostru. Ca solist a apărut tînărul violoncelist Vladimir Orlov care este astăzi un reprezentant de frunte al școlii violoncelistice române. Artiștii români au dovedit că sînt la același nivel cu ansamblurile muzicale din străinătate pe care le-am auzit în timpul din urmă. Orchestra cîntă cu mare entuziasm. Toate instrumentele sînt echilibrate și au o reacție imediată față de conducerea dirijorului. Frumoasa execuție plină de avînt a programului, a fost apreciată după merit de către numeroșii ascultători care au admirat pe lîngă tehnica orchestrală perfectă, temperamentul și verva artiștilor. O surpriză plăcută a fost interpretarea matură a violoncelistului Vladimir Orlov, care are numai 27 ani, în dificilul concert de Haciaturian.*

Concertul artiștilor români a devenit o manifestație de prietenie între poporul ceh și român".

Inainte de a părăsi orașul am vizitat, timp de mai multe ore, o mare expoziție de produse ale industriei de mașini din Moravia, care ne-au impresionat prin bogăția și varietatea lor.

Miercuri 28 septembrie ansamblul nostru a poposit la Gottwaldov, oraș modern, celebru prin marile sale fabrici de încălțăminte și a dat un concert în sala cinematografului local, în fața a peste 1.500 spectatori. Și la Gottwaldov există o orchestră simfonică stabilă. Dirijorul ei, Tinsky, a asistat la concert împreună cu toți colegii săi, urmărind programul cu atenție și vădită plăcere. E de menționat, spre cinstea poporului cehoslovac, că în acest oraș a cărui populație e formată în proporție de 90% din muncitori, nivelul cultural e foarte ridicat și cunoștințele lor muzicale sînt foarte temeinice.

Solistul concertului, Ion Voicu, fiind insistent solicitat, a cîntat în plus „Perpetuum mobile" de Novacek

Vineri 30 septembrie 1955, am ajuns la Bratislava, a doua capitală a Cehoslovaciei, cel mai mare oraș din Slovacia, centru cu o viață muzicală importantă, cu un post de radio puternic, o veche Filarmonică și un bine cunoscut teatru de operă. Și în acest pitoresc oraș, situat pe malurile Dunării și la 60 km de Viena, primirea care ni s-a făcut, a întrecut toate așteptările. Concertul a avut loc în splendida sală Reduta a Filarmonicii slovace, care a fost neîncăpătoare pentru marele număr de auditori. Peste 200 de studenți, muncitori etc. au fost admiși în picioare. Am întîlnit aci, din întîmplare, trei marinari romîni care ne-au rugat să le înlesnim audierea concertului, ceea ce organizatorii locali au făcut-o cu mare bunăvoință.

Concertul a fost transmis prin radio, atît de către posturile cehoslovace cît și de posturile romînești și ascultătorii din țară au urmărit cu emoție și mîndrie națională diferitele faze ale execuției și atmosfera de sărbătoare artistică din sală.

Cunoscutul compozitor slovac Suchon a rostit cuvîntul de bun sosit, iar la un moment dat, un grup de pionieri au adus în scenă coroane de lauri și flori pentru maestrul Georgescu, pentru Vladimir Orlov care era solistul concertului și pentru orchestră.

Succesul de la Bratislava rămîne una dintre cele mai luminoase amintiri din acest memorabil turneu. După concert, Comisariatul regional al Culturii a oferit o mare recepție în cinstea artiștilor noștri și fiecare a primit în dar (mai exact a găsit în camera sa de la hotelul Carlton) cîte un vas de ceramică de fabricație locală.

Ultimul concert a avut loc în dimineața zilei de duminică, 2 octombrie 1955, la Kosice, alt mare oraș din Slovacia, în sala Teatrului Național. Programul a cuprins: „Cînd strugurii se coc" de Mihail Jora, Concertul nr. 2 pentru pian de Rahmaninov, Simfonia I-a de Brahms și ca suplimente, „Mireasa vîndută" de Smetana și Rapsodia I-a de George Enescu, iar Silvia Șerbescu a cîntat în bis Rapsodia a II-a de Brahms. La concert a asistat și tov. Ion Nistor, ambasadorul R.P.R. în Cehoslovacia. Și la Kosice muzicieni locali și oamenii de cultură ne-au înconjurat cu toată dragostea.

In aceeași zi după-amiază, am vizitat expoziția de produse industriale ale regiunii, după care am plecat cu toții în munții Tatra, unde autoritățile cehoslovace ne-au rezervat surpriza de a organiza o excursie și o ședere de o zi în minunata localitate Lomnica. Unii tovarăși de-ai noștri au mers cu funicularul pînă sus pe munte, alții au vizitat pitorestile colțuri de natură din împrejurimi.

In seara zilei de 3 octombrie, cu un tren special romînesc, am plecat spre țară, ducînd cu noi impresii care vor rămîne veșnic întipărite în inimile noastre.

Intre timp mai apăruse în ziarul „Rude Pravo" din Praga, cu data de 2 octombrie 1955, un articol intitulat „Victoria Filarmonicii de Stat Romîne în Cehoslovacia" și semnat de Vilém Pospisil. Autorul scrie:

„Deseori este foarte interesant să cunoști și să asculți un solist străin și să confrunți arta sa interpretativă cu cea locală. Insă în cazul cînd vine un astfel de ansamblu complex, perfecționat în curs de mai mulți ani, cum este o orchestră simfonică care la ea în țară ocupă un loc de frunte și e un virf artistic și conducător, aceasta este în adevăratul înțeles al cuvîntului un eveniment cultural-politic. Intr-adevăr, ultimii doi ani au fost deosebit de bogați în evenimente. Deja, vizita orchestrei Gewandhaus din Leipzig la festivalul „Primăvara la Praga", a constituit centrul de atracție al publicului nostru. Anul acesta, la festival, au fost chiar două orchestre: Orchestra de Stat din Budapesta și Orchestra Filarmonicii din Leningrad, de ale căror patru concerte ne vom aminti ca de niște culminații artistice ale „Primăverii la Praga" 1955. Și după nici patru luni de zile, la începutul noii stagiuni de concerte, a venit la noi Filarmonica de Stat Romînă „George Enescu", orchestră cu tradiție veche și care a dat șapte concerte în țara noastră sub conducerea lui George Georgescu.

George Georgescu este astăzi fără îndoială primul artist interpret din Romînia; este o mare personalitate, a cărei artă e comparabilă cu a celor mai talentați dirijori. Ca și Talich al nostru, a fost elevul celebrului șef de orchestră german Arthur Nikisch, căruia îi este recunoscător nu numai pentru faptul că de la el a învățat perfecțiunea meseriei, dar mai ales pentru faptul că la el a cunoscut arta interpretării lucrărilor universal clasice.

Georgescu este un dirijor cu mari calități pedagogice și munca sa este clar observabilă în execuția orchestrei. El este un artist arhitect care are nu numai simțul pentru detaliu, sonoritate și colorit, dar și pentru construcția în mare. Fiecare operă pe care o interpretează poartă pecetea clară a unei concepții personale, care e întotdeauna în concordanță cu cerințele de stil ale operei interpretate.

E de la sine înțeles că Georgescu este un excelent interpret al creației romînești clasice și contemporane. Pe noi, nu ne surprinde felul magistral cum interpretează de exemplu pe Brahms sau Richard Strauss, însă sîntem foarte surprinși de măsura în care este interesat și de capacitatea de înțelegere a muzicii clasice cehe. Unul din cele mai frumoase momente de trăire artistică pentru publicul de la Praga pe care Georgescu îl cunoaște și îl iubește, a fost redarea de către el a Rapsodiei lui Janacek, „Taras Bulba", cu Filarmonica Cehă, la festivalul de anul trecut. Cu aceeași plăcere se ascultă și Smetana sub bagheta lui. Uvertura la „Mireasa vîndută", pe care a înscris-o în programul celui de-al doilea concert de la Praga, a interpretat-o strălucit, cu interes și temperament, cu o nemăsurată înțelegere a acestei muzici și totuși, cu un accent personal.

Intr-un cuvînt, Filarmonica Romînă de Stat „George Enescu" și dirijorul ei, s-au înscris prin concertele lor, în inima publicului entuziasmat din Cehoslovacia".

*

Să ne fie îngăduit să mulțumim pe această cale prietenilor cehoslovaci pentru admirabila organizare a turneului pe teritoriul țării lor, pentru grija permanentă pe care ne-au arătat-o, pentru vizitele instructive pe care ni le-au prilejuit, pentru felul cum am fost găzduiți și tratați în cele mai bune hoteluri, pentru dragostea sinceră pe care ne-au arătat-o în fiecare clipă atît autoritățile cît și poporul. Mulțumim îndeosebi reprezentanților Ministerului Culturii și ai Impresariatului de Stat Cehoslovac atașați pe lîngă noi, care au avut o solicitudine mereu prezentă, o înțelegere plină de colegialitate și de omenie și ne-au făcut să simțim cît de sinceră, cît de adevărată este prietenia poporului-frate cehoslovac pentru noi.

Dacă pe plan artistic, turneul a fost o mare izbîndă, pe plan politic el a însemnat o nouă verigă în unirea dintre popoarele noastre, înfrățite în lupta comună pentru progres, pentru pace și binele tuturor.

Concertele formației instrumentale germane

de ION PRODAN

La sfîrșitul lunii august și începutul lunii septembrie a. c. ne-a vizitat țara o formație muzicală din Republica Democrată Germană. Alcătuită din acordeoane, chitară și contrabas, această formație a trezit prin componența și programul ei interesul unei bune părți a iubitorilor de muzică.

Dintru început ne-am dat seama că nu era vorba de un concert de estradă obișnuit; cei cinci membri ai formației s-au arătat a fi artiști adevărați și nu instrumentiști limitați în ceea ce privește orizontul artistic. Dacă prima piesă a programului, „Suita în trei părți" de Zilcher, interpretată de Cvintet, a atras atenția dintru început, în special asupra omogenității ansamblului, asupra variatelor posibilități interpretative ale lui, asupra muzicalității întregului grup, cel de-al doilea și al treilea număr din program, „Toccata" de H. Hermann, Preludiul și Fuga de M. Saiber, au prilejuit afirmarea tehnicii instrumentale a lui Hans Boll, conducătorul artistic al formației. Execuția „Toccatei", o piesă foarte scurtă, a constituit o afirmare deplină a virtuozității instrumentale a solistului, în timp ce în Preludiul și Fuga care i-au urmat, am putut admira întreaga măsură a muzicalității sale remarcabile. Ne-am dat seama că avem de-a face cu un artist pentru care acordeonul reprezintă un instrument complex, un fel de „orgă portabilă", o orchestră simfonică comprimată în dimensiuni miniaturale.

Fuga executată este compusă la patru voci. Expus în piano, subiectul și răspunsul era reluat de fiecare dată cu o sporită putere expresivă, în timp ce părțile de contrapunct liber șerpuiau atît de independent, încît erau cîntate parcă de alt instrumentist. In momentul cînd subiectul a coborît la basi, sonoritățile au căpătat o monumentalitate, o forță sonoră impresionantă, de orgă ce răsuna parcă într-o imensă catedrală.

Este locul să arătăm aci că neașteptatele resurse de varietate de timbru, de dinamică și de amploare ale registrului se datoresc construcției foarte dibace a instrumentului, care nu este propriu-zis un acordeon, ci o combinație între acordeon și principiul armonicelor cromatice, cu butoni în loc de claviatură. Rîndurile acestor butoane acționează producerea sunetelor în așa fel distribuite, încît mîna dreaptă a executantului poate cuprinde, deplasîndu-se uneori pe porțiuni imperceptibile vederii, intervale de octave, decime sau duble octave și combinații armonice, linii polifonice din cele mai felurite. Instrumentul este dotat cu numeroase butoane suplimentare ce acționează asupra calităților sunetelor, asupra efectelor de timbru, care ne-au apărut inepuizabile. Este ușor deci de înțeles de ce suna ca o orchestră simfonică acest grup de cinci instrumentiști. Auzeam parcă flaute, sunete de oboi sau clarinet, sunete sticloase, transparente, „vox celeste" etc.

In afară de piesele de solo menționate, prima parte a programului a cuprins variațiuni de Hans Boll pe o temă populară — cîteva dansuri și o Fantezie sobră, toate executate de întregul grup.

Am putut admira apoi măiestria chitaristului Roland Zimmer care a executat singur cîteva piese. Aceeași muzicalitate, aceeași pregătire tehnică instrumentală și de cultură muzicală îl caracterizează pe acest artist ca și pe Hans Boll. In mîna lui Roland Zimmer, chitara nu este nici pe departe un simplu instrument de acompaniament. In ansamblu, dar mai cu seamă ca solist, el a demonstrat o iscusită agilitate executînd melodii foarte dificile pentru instrumentul său. Ritmica sa este precisă iar coloritul sonorităților are multe nuanțe. Ciupind cu unghiile sau atingînd alteori corzile ușor, cu partea cărnoasă a degetelor, la căluș sau către limba instrumentului și bătînd uneori concomitent ritmul în cutia de rezonanță, chitaristul a demonstrat o intensă gamă de posibilități expresive ce i-au atras aplauze calde din partea publicului.

Nu putem să nu remarcăm aci și calitățile pe care le-au vădit ceilalți membri ai cvintetului, chiar dacă ei n-au apărut ca soliști. Contrabasistul Hans Melde are un ton curat, just, un tremolo în pizzicato care susține armonic și completează în chip fericit prin scurte intervenții melodice sonoritatea ansamblului. Iar acordeoniștii Christine Becker și Günther Rosenetzki s-au relevat prin felul în care au știut să susțină rolurile lor în ansamblu.

Partea a doua a concertului a cuprins, printre altele, „Paganiana" de M. Brehme, piesă de virtuozitate, ca și „Campanella" de Würthner pe cunoscuta temă a capriciului Nr. 24 de Paganini, folosită de Liszt, Rahmaninov și alți compozitori.

Am ascultat de asemenea un Vals din nordul Germaniei, o compoziție de Hans Boll (suită extrasă din muzica pentru filmul «O zi pe nava-școală „Wilhelm Pieck"»), interpretată de întreg ansamblul și o transcripție a Rapsodiei în la major de George Enescu, urmată de cunoscuta „Hora staccato" de Grigoraș Dinicu.

Dacă aranjamentul „Horei staccato" nu a pus probleme prea dificile, în schimb prezentarea Rapsodiei I-a într-o versiune pentru cvintet alcătuit din acordeoane, chitară și contrabas, nu a fost desigur ușor pentru Christine Becker, autoarea aranjamentului. Coloritul atît de bogat, atît de scînteietor al acestei piese, dinamica impetuoasă, vivacitatea ritmurilor, cerea o mare mobilitate de ansamblu și varietate de timbru. Se poate spune că micul grup de instrumentiști a reușit să tălmăcească foarte bine, cu posibilitățile lui, această minunată pagină simfonică îndrăgită de către iubitorii de muzică de pretutindeni.

Timbrele acordeoanelor erau, în părțile solistice descoperite, foarte asemănătoare cu acelea indicate de partitura lucrării, crescendo-urile și diminuendo-urile, accentele și celelalte indicații realizate corect, cu grijă, armonia respectată — deși pe alocuri s-au observat în aranjament unele puncte mai puțin izbutite, în care pozițiile acordurilor nu aveau pe de-a întregul sensul partiției simfonice.

N-am înțeles de ce la punctul în care Enescu indică la harpă pe acel acord puternic „laissez vibrer", nu i s-a repartizat chitarei, de pildă, rolul de a sugera sonoritatea cerută de autor. Dar linia riguroasă în ceea ce privește aranjamentul n-a putut umbri calitățile cvintetului instrumental din Republica Democrată Germană, ale cărui concerte la București și în unele orașe din provincie au constituit un binemeritat succes artistic în adevăratul sens al cuvîntului.

Concertele Ansamblului artistic al tineretului coreean

La puțină vreme după 23 August a. c. și-a început turneul în țara noastră Ansamblul artistic al tineretului coreean. Oaspeții coreeni au închinat concertele lor aniversării a 11 ani de la eliberarea patriei noastre de sub jugul fascist și le-au considerat omagii adresate de poporul coreean poporului nostru, pentru ajutorul dat în clipele grele prin care a trecut.

Ansamblul artistic al tineretului coreean nu este o formație permanentă ci a fost alcătuită, în vederea celui de al V-lea Festival mondial al tineretului și studenților din Varșovia, din artiști de la Teatrul de artă de Stat din Phenian, ai Filarmonicii de Stat, ai Studioului de balet „Toi Sîn Hi" ș.a.m.d. Conducerea artistică a ansamblului i-a revenit lui Toi Mun Gi, directorul Teatrului de artă de Stat din Phenian.

Dispunînd de tinere forțe din diferite domenii artistice, ansamblul a fost în măsură să prezinte un program cuprinzînd variate aspecte ale artei muzicale și coregrafice coreene: dansuri populare ca și opere naționale, cîntece ca și lucrări corale de mai mari proporții, miniaturi instrumentale de compozitori coreeni ca și piese clasice.

Programul ansamblului s-a deschis cu cantata „Cîntecul păcii" de Mun Ghen Ok (versuri de Hon Sun Cer) pentru solist, cor și orchestră și s-a încheiat cu lucrarea vocal-simfonică „Am învins" de Li Men San (versuri de Sek Phal Bon) — două creații de mai mare anvergură, semnificative pentru tematica pe care o abordează compozitorii coreeni ca și pentru sinceritatea și elanul cu care dau viață acestei tematici.

Un cîntec a cărui inspirație a izvorît din însăși viața poporului coreean este intitulat „Dorika" (după o unealtă agricolă coreeană). In această piesă se povestește despre țăranii care, muncind în spatele frontului cu „dorika", îi ajutau pe ostașii de pe front să lupte mai bine și, astfel, micul „dorika" ducea la distrugerea tancurilor de cîteva tone. Forma de expresie a acestui cîntec coral este interesantă: cele două grupe de cîntăreți (tenori și basi) întruchipează două grupuri de țărani (unii care au luptat pe front, alții care au muncit în spatele frontului) care se întîlnesc și-și istorisesc întîmplările lor.

Clare și cîntate cu convingere au răsunat „Cîntecul reconstrucției" (prelucrat de Toi Hu Don) și corul „Sinbaram mane" (despre entuziasmul țăranilor care văd recolta bogata de pe ogoarele ce le aparțin, în urma reformei agrare).

In partea muzicală a programului au apărut și cîțiva soliști.

Soprana Cio Iun Suk a interpretat cîntecul „Morambom" și romanța „E bine aici" de Rahmaninov. Ea a vădit sensibilitate și o tehnică bună, îndeosebi în acute. Ten Re Bon, laureat al concursurilor culturale de la Varșovia, a cîntat două melodii populare („Rîșnița" și „Fazanul") cu un umor molipsitor. El dispune de o frumoasă voce de bariton și a vădit o reală muzicalitate. In partea solistică a „Cîntecului păcii" a apărut Ko Dzon Ik. Dacă sinceritatea cu care cîntă ar fi dublată de o tehnică vocală mai avansată, cu siguranță că interpretările sale ar fi la un nivel artistic mai înalt.

Violonistul Piak Ko San a obținut premiul I la concursurile culturale de la Varșovia. El a cîntat piesa „Porumbeii mei" de Hon Su Phio și cunoscuta „Introducere și Tarantella" de Sarasate. Arta sa violonistică este strălucită: tonul său e cald, intonația precisă frazarea expresivă, atacul precis.

La succesele soliștilor coreeni a contribuit remarcabila acompaniatoare Piak Un Bok, pianistă cu o rară muzicalitate.

Partea coregrafică a spectacolelor a cuprins atît dansuri populare și clasice coreene, cît și un dans chinez. „Dansul cu tobele" (coregraf: Tei Di Su), foarte răspîndit în „Țara dimineților liniștite", a fost distins cu premiul III la Varșovia. Șăgalnice sînt dansuri ca „Țăranul și fata" sau dansul chinez „Culesul ceaiului". Impresionante momente au avut dansatoarele coreene în „Trandafirul" în care, într-o formă simbolică este evocată liniștea dinainte de război, furtuna care s-a abătut deasupra poporului coreean și forța cu care acesta a biruit greutatea.

Manifestările artistice ale Ansamblului tineretului coreean au dezvăluit în fața publicului nostru aspecte dintre cele mai semnificative ale dezvoltării culturii înaintate din R.P.D. Coreeană. Succesul de care s-au bucurat a confirmat faptul că ele au dus la întărirea prieteniei dintre popoarele noastre.

P. V.

Concertele echipelor de amatori din Capitală şi unele învăţăminte

Între 1 şi 15 august a. c., a avut loc în Capitală, cu prilejul aniversării zilei eliberării patriei noastre de sub jugul fascist şi în cinstea celui de-al V-lea festival mondial al tineretului şi studenţilor din Varşovia, întrecerea cercurilor artistice de amatori (coruri mixte, coruri de femei, bărbăteşti, orchestre de genuri diferite, fanfare, brigăzi artistice de agitaţie, solişti vocali şi instrumentali, recitatori etc.). Organizată din iniţiativa Comisiei orăşeneşti de concurs, întrecerea a avut ca scop pregătirea în vederea celui de-al IV-lea concurs pe ţară al formaţiilor artistice de amatori, ce se desfăşoară între 1 mai 1955—15 august 1956, prin hotărîrea comună a C.C.S.-ului, a Ministerului Culturii şi C.C. U.T.M., în cinstea realizărilor obţinute în primul nostru plan cincinal şi începerii celui de-al doilea plan de Stat. Remarcînd numărul mereu crescînd al echipelor de amatori, mărturie a dezvoltării bazei de masă a artei în patria noastră, vom analiza unele aspecte mai importante, privind pregătirea acestor echipe, astfel încît concluziile să servească în viitor ca temei pentru aprecierea muncii formaţiilor, în general.

Trei sînt problemele esenţiale pe care le desprindem: 1) problema repertoriului, 2) problema organizatorică şi 3) problema pregătirii artistice. Să le analizăm pe rînd:

1) Alcătuirea repertoriului, faţă de concursul anterior, e în vădit progres. Totuşi, la unele formaţii, repertoriul e încă săracăcios, şablonard, din care cauză el devine obositor nu numai pentru spectatori, ci chiar pentru membrii formaţiei. Se ştie că varietatea repertoriului este punctul cel mai important din condiţiile de concurs. Totuşi, în timp ce unele formaţii ca: Republica, Mao-Tze-dun, Griviţa Roşie, Bere Rahova, Buletinul Oficial, Finanţe-Bănci, Ministerul Metalurgiei, Gara de Nord, Electromagnetica, Flamura Roşie etc., au un repertoriu variat, cuprinzînd lucrări de toate genurile, după posibilităţile corului, manifestînd şi o preocupare constantă pentru popularizarea celor mai bune şi mai noi cîntece, alte formaţii ca: Fabrica de zahăr Chitila, Depoul Triaj, Sindicatul Casnic Local, Ministerul Transportului, Mathias Racosi, prezintă un program stereotip ca şi cînd alte lucrări corale bune nu ar mai exista. Fenomenul „imitaţiei circulatorii", aşa cum a fost numit cu prilejul discuţiilor din cadrul schimbului de experienţă între ansamblurile profesioniste, este deosebit de caracteristic unor formaţii. Este suficient ca un cor să găsească o lucrare bună, pentru ca după aceea să fie preluată de majoritatea echipelor, aceasta datorîndu-se fie comodităţii dirijorilor, fie nepriceperii lor sau faptului că un dirijor instruind mai multe echipe, repetă aceleaşi piese. Este ştiut că un mare rol în promovarea şi îmbogăţirea repertoriului îl joacă, pe lîngă Casa de Creaţie, revistele de specialitate, secţia de muzică de masă a Uniunii Compozitorilor precum şi E.S.P.L.A., care sînt chemate să ducă o muncă susţinută de tipărire şi difuzare a lucrărilor valoroase. Aceste instituţii nu trebuie însă să rămînă pe linia slabei rezistenţe, aceea de a difuza numai lucrări mărunte, uşoare, după putinţa formaţiilor mici, deoarece acest fapt dăunează formaţiilor mari, unde se impun manifestări artistice cu lucrări complexe. Credem că promovarea unui judicios repertoriu este stînjenită şi de faptul că dirijorii aşteaptă totul numai de la publicaţii. Un contact mai strîns şi mai direct cu compozitorii ar avea ca rezultat crearea de piese de toate genurile, potrivite celor mai diverse cerinţe. Pe de altă parte, un contact mai strîns cu Casa de Creaţie ar permite o mai lesnicioasă difuzare a creaţiilor pe care le posedă, chiar înainte ca unele din acestea să fie tipărite. Este tot atît de necesar ca şi între instituţiile de difuzare să existe o perfectă colaborare. Lucrările promovate de Casa de Creaţie trebuiesc editate la timp de E.S.P.L.A. şi difuzate prin Radio. Trebuie să se înlăture situaţia ca o dată aprobate de Ministerul Culturii, preluate de Casa de Creaţie, unele din ele traduse, tipărite şi popularizate, să fie totuşi refuzate imprimării de către Radio. De pildă: Ansamblului U.T.M. i s-a refuzat imprimarea cîntecului „Bordeiaş, bordei, bordei" prelucrare de Mircea Neagu, sau a cîntecului „Partidului, părinte al bucuriei" de C. Romaşcanu; Corului întreprinderii Buletinul Oficial, i s-a refuzat imprimarea cîntecului „Te salut drag Bucureşti", de Dimitrie Petrovici, deşi acest cîntec a fost însuşit de majoritatea formaţiilor, aşa cum reiese din cercetarea repertoriului. De asemenea, Radioul a refuzat imprimarea cîntecului „De-ai fi dorule o floare" cîntec bătrînesc de M. Neagu, şi altele. Această atitudine nu poate contribui decît la stagnarea repertoriului.

Tot în ce priveşte problema repertoriului s-a observat lipsa cîntecelor satirice, a cîntecelor pe ramuri de producţie, a cîntecelor din ţările de democraţie populară, a cîntecelor popoarelor din colonii, a cîntecelor revoluţionare ale oamenilor muncii din ţările capitaliste etc. Cu aceste lipsuri se prezintă de pildă corul întreprinderilor „Griviţa Roşie", Industria Bumbacului A, C.F.R. şi al întreprinderilor Poligrafice nr. 1 etc. Cîntecul popular romînesc nu e reprezentat în suficientă măsură (corurile întreprinderilor IPROMET, Ministerul Transporturilor, Academia R.P.R.), iar cîntecul popular cu conţinut nou lipseşte cu desăvîrşire la formaţiile de amatori. De asemenea, cîntecele clasicilor muzicii noastre nu sînt popularizate în aceeaşi măsură la toate formaţiile.

Unele formaţii au în repertoriul lor lucrări mult prea simple, prea uşoare, pentru nivelul la care au ajuns. Aşa sînt de pildă corurile întreprinderilor Griviţa Roşie, Gara de Nord, 23 August, Fortul Bragadiru etc. — care pot susţine piese de mai mare amploare. Altele, dimpotrivă, îmbrăţişează piese care depăşesc posibilităţile lor. De exemplu, corurile întreprinderilor Depoul Triaj şi Poligrafice nr. 4, au interpretat dificilul marş al victoriei de Kara Stoianov, care are o ţesătură ce depăşeşte posibilităţile formaţiei, un solo de başi care necesită masivitate, precum şi schimbări de tonalitate ce impun o perfectă stabilitate a corului. Intenţia şi munca e lăudabilă, dar e trebuincios ca piesele muzicale să fie cît mai gradate, în raport cu puterea crescîndă a formaţiei respective.

La unele formaţii ca: Fabrica de zahăr Chitila, Depoul Triaj etc. nu se respectă partitura, fapt care pe viitor trebuie cu desăvîrşire înlăturat, studiindu-se minuţios melodia şi armonia cîntecului, întîi de către dirijor şi apoi prin însuşirea corectă de către corişti.

In această perioadă de concurs, se impune ca şi compozitorii să contribuie neprecupeţit, nu numai printr-o muncă de creaţie, ci şi printr-o muncă de îndrumare, de sprijinire directă, prin participarea chiar la dirijarea corului. Ar fi, credem, nimerit, ca Uniunea Compozitorilor în colaborare cu C.C.S., să organizeze sprijinirea efectivă a muncii echipelor de amatori, astfel încît compozitorii să participe la munca de îndrumare a formaţiilor. Contactul cu masele de coriste va însemna un nou imbold în munca creatoare a compozitorilor, precum şi un stimulent în munca de pregătire a formaţiilor. Este necesar ca revistele de specialitate ca: „Muzica", „Cultura poporului", „Clubul"

să publice lucrări cît mai variate și mai potrivite formațiilor de amatori, precum și diferite articole lămuritoare asupra problemelor legate de concurs; de pildă, cum se studiază o partitură de către dirijor, participarea la stadiile de pregătire necesare formației, elementele tehnice și de ordin psihologic de care trebuie să țină seama dirijorul în pregătirea unei lucrări, punerea în valoare a conținutului prin interpretare etc. De asemenea, presa, Radioul, ar aduce o contribuție prețioasă stimulînd în toată această perioadă formațiile, prin popularizarea celor mai bune metode de lucru ale formațiilor fruntașe, precum și prin emisiuni cu cîntece interpretate de aceste formații.

*

A doua problemă strîns legată de prima, o constituie partea organizatorică a mobilizării membrilor echipelor, fapt deosebit de important, prin neglijarea căruia, echipa se poate descompune, repertoriul devine inutilizabil. In cazul unei mobilizări defectuoase, dirijorul încearcă o piesă, două, trei iar pentru că unii dintre coriști vin la repetiții pe etape, se plictisesc, demobilizează și munca devine zadarnică. Pentru îndepărtarea unei asemenea situații se impune toată grija din partea responsabililor culturali, a formațiilor, precum și a vîrfurilor administrative în frunte cu directorii instituțiilor sau întreprinderilor. Este o datorie a se explica tuturor că fără munca ideologică și cultural-artistică nu poate fi realizată îndeplinirea, necum depășirea planului. Acolo unde vîrfurile administrative susțin opera culturală, formațiile progresează. In acest sens citățm formațiile: „Republica", Gara de Nord, Ministerul Metalurgiei, F. C. Gheorghiu-Dej etc. Mai puțin sprijinite sînt echipele F.R.B. uzinele „21 Decembrie", Steaua Roșie, Boleslaw Bierut, Kirov, Mathias Rakosi, unde activitatea culturală stagnează.

Multe formații s-au pregătit în ultimul moment, în pripă, doar în trei-patru repetiții, improvizînd cîteva piese. Au crezut că în felul acesta s-au achitat de datorie (C.F.R. Triaj, F.R.B. etc.). Această greșeală se datorește comisiilor de concurs pe întreprinderi, care și-au făcut un sistem din munca în salturi în pragul anumitor evenimente (concursuri, zile festive etc.).

Este recomandabil ca oamenii de specialitate din comisiile raionale să fie absolviți de munca de organizare, pentru a realiza cu succes controlul și îndrumarea activității formațiilor în pregătirea concursului.

*

A treia problemă a pregătirii artistice prezintă aspecte pozitive dar și deficiențe. Astfel, unele formații s-au prezentat la un nivel artistic mulțumitor, ca de pildă cele de la uzinele „Republica", Gara de Nord, Electromagnetica, Griviția Roșie, Mao Țze-dun, Bere Rahova, Buletinul Oficial, Finanțe-Bănci, Formarea trenurilor etc. Avînd un program bine închegat, variat, pe o linie justă de interpretare, dicție clară și frazare, aceste coruri pot fi luate drept exemplu de către toate celelalte formații.

Unele formații nu cunosc însă textul sau prezintă lucrări ciuntite. (La C.F.R. Triaj, corul „Rîndunica" de Koposov a fost interpretat în partea întîia de solistă neacompaniată de cor — lucru nerecomandabil). Deseori ansamblurile cîntă neomogen stîlcind linia melodică prin diferite portamente și coroane nejustificate, prin frazări nefirești (formația „Tîmplarii Progresiști", Fabrica de zahăr Chitila). Asemenea deficiențe provin de cele mai multe ori dintr-o alta și anume, necorespondența dintre accentele melodice și cele metrice: „Noi nu cerșim, pacea o cucerim" în loc de „Noi nu cerșim pacea, o cucerim", sau „Nu, mai vrem iar război și robie, nu, mai vrem să trăim hăituți" în loc de: „Nu mai vrem iar război și robie, nu mai vrem să trăim hăituți". Aceste echivocuri trebuiesc înlăturate printr-o frazare și interpretare justă. De asemenea dirijorul trebuie să respecte valorile notelor. Am observat că de cele mai multe ori, dirijorul nu respectă exact doimea cu punct de la sfîrșitul propoziției sau frazei muzicale în măsura de patru. Optimea cu punct, șaisprezecimea se execută ca un triolet.

Atitudinea dirijorului pe scenă trebuie să fie controlată; este necesar să se elimine gesturile inutile, să se scurteze timpul de pregătire pentru începere și să se comunice cît mai discret cu formația în timpul execuției.

*

O altă problemă destul de acută este aceea a împrospătării repertoriului soliștilor. El conține în general piese vechi, cîntece cu texte depășite, plictisitoare. Pentru remedierea acestor lipsuri, dirijorii formațiilor trebuiesc să se ocupe și de soliști, ajutîndu-i atît în alegerea unor lucrări noi cît și în redarea acestora. Totodată e recomandabil ca duetele, terțetele, cvartetele, să fie executate așa cum au fost ele scrise, nu reduse, de exemplu la o singură voce, așa cum s-a întîmplat cu duetul „Vino pe aleea trandafirilor" de Florentin Delmar, cîntat de un grup de tovarășe de la Abator.

O deosebită importanță trebuie acordată și acompanierii soliștilor. Nu este admisibil ca în timp ce solista cîntă într-o tonalitate minoră, acordeonul s-o acompanieze într-una majoră („O seară în port", de S. Sedoi, executată de o solistă de la Fabrica de Chibrituri). In această direcție, dirijorul trebuie să fie atent, căutînd să respecte partitura originală, iar la cîntecele populare să fie folosite armoniile cele mai potrivite.

In ceea ce privește orchestrele și ele ridică aceleași probleme. Casa de Creație trebuie să difuzeze aranjamente cît mai simple care pot fi adaptate de fiecare dirijor după posibilitatea formației și nu piese cu cinci clarineți de pildă, cu neputință de executat de către formațiile de amatori („O zi de mai" de Fl. Delmar). Deși orchestra întreprinderii „Tudor Vladimirescu" se compune din opt persoane (2 violine, 2 acordeoane, o mandolină, un banjou, un saxofon, o baterie) toți membrii săi au cîntat la unison, spre deosebire de orchestra întreprinderii „Nicolae Bălcescu", formată din 10 persoane, care a executat lucrări destul de frumos orchestrate, bine puse la punct.

In ceea ce privește munca brigăzilor artistice, se observă și aci lipsa unor îndrumători de specialitate. Melodiile sînt alese la întîmplare. Astfel, pe melodia „Secerișul" din filmul „Cazacii din Kuban" de Dunaevski, a fost cîntat un cuplet satiric care nu avea nimic comun cu această melodie expansivă, de încununare a succeselor și roadelor belșugului obținut în loc ca el să fi fost adaptat la melodia lui „Marinică" de exemplu sau a „Motanului negru" etc. De aceea este necesar ca atenția dirijorilor din întreprinderi sau instituții, să fie îndreptată și în direcția îndrumării acestor brigăzi, atît din punctul de vedere al repertoriului, aranjamentelor, cît și din punct de vedere interpretativ. In orice caz, fiecare program trebuie bine controlat, temeinic pregătit și nu improvizat pe loc cum s-a întîmplat în majoritatea cazurilor.

In toată această perioadă preocupările celor cu răspundere trebuie să sporească. O sarcină a comitetelor de întreprinderi este să organizeze vizionarea spectacolelor celor mai bune ansambluri profesioniste, iar Casa de Creație să organizeze consfătuiri cu dirijorii amatori. Să fie trimise din timp Consiliului Central al Sindicatelor recomandări de repertoriu, iar forurile competente să se îngrijească de tipărirea lucrărilor recomandate, pentru ca ele să ajungă în perioada de pregătire necesară și nu în ultimele zile. Incă de pe acum forurile de răspundere trebuie să se îngrijească de cîntece în cinstea zilelor festive din perioada concursului. Astfel finala celui de-al IV-lea concurs pe țară al echipelor de amatori va fi o mare sărbătoare de încununare a succeselor obținute în primul nostru plan cincinal, rezultat al străduaniei oamenilor muncii din țara noastră.

C. ROMAȘCANU

Concertul comemorativ Béla Bartók

Printre manifestările care au adus memoriei lui Béla Bartók omagiul țării noastre, cu prilejul împlinirii a 10 ani de la moartea lui, s-a înscris și concertul simfonic din seara zilei de 30 septembrie 1955, dedicat în întregime compozițiilor marelui muzician. Executat de orchestra simfonică cinematografică dirijată de Constantin Silvestri, concertul a fost precedat de o cuvîntare a compozitorului și muzicologului Zeno Vancea, care a reliefat puternica personalitate a lui Béla Bartók, precum și semnificația adîncă a creației sale.

Concertul a fost un examen serios pentru colectivul orchestrei. Muzica lui Bartók este dintre cele mai dificile de executat: ea cere o mare precizie ritmică, o intonație perfect justă, o deosebită flexibilitate în gradarea nuanțelor sonore. Numai astfel pot fi redate în chip fidel ritmurile ei complexe, care țin de o logică adîncă și subtilă, armoniile caracteristice, bazate pe un simț solid al „tonalității lărgite" (ale cărei îndrăzneli nu au nimic de-a face cu „atonalismul") melodica adesea capricioasă dar întotdeauna suculentă și expresivă, precum și construcția care, oricît de liberă și inovatoare în aparență, este întotdeauna ancorată temeinic în marile forme clasice. Aceste elemente pretind înainte de toate o mare acuratețe în execuția tehnică, pentru ca, mai departe, interpretarea propriu-zisă să poată restitui sufletul acestei muzici atît de pline de sevă și de clocot pasional, atît de adînc ancorată în problematica umană.

Dirijorul Constantin Silvestri s-a dovedit a fi cu deosebire indicat pentru o atare interpretare: sensibilitatea sa ascuțită, temperamentul viu, simțul fin al nuanțelor, adîncimea concepției îl desemnează ca pe un excelent tălmăcitor al muzicii bartokiene — și într-adevăr concertul din sala Ateneului a adus o strălucită confirmare în acest sens. De-a dreptul surprinzătoare a fost însă realizarea orchestrei, care a izbutit să învingă numeroasele dificultăți ale execuției într-un mod mai mult decît onorabil, dînd dirijorului posibilitatea de a-și construi interpretarea, lăsîndu-i libertatea de mișcare și inspirație. Față de vîrsta orchestrei și de limitele experienței sale, realizarea aceasta constituie, cu toate lipsurile inerente, un merit neîndoielnic.

Programul concertului a fost alcătuit în chip judicios astfel încît să dea o imagine cît mai concentrată a muzicii lui Bartók. Prima piesă executată — „Divertismentul pentru orchestră de coarde" — este una din lucrările cele mai reprezentative din epoca de maturitate a compozitorului. Scris în anul 1939, la începutul exilului lui Bartók în Elveția, Divertismentul este străbătut de sentimentul sumbru al anilor ce aveau să vină, insinuat printre melodiile vii și dansante de factură populară. Compoziția aceasta extrem de complexă, se înrudește pe de o parte cu admirabilele cvartete ale lui Bartók prin densitatea sa, economia de mijloace și împletirea polifonică a vocilor; pe de altă parte, prin intensitatea și bogăția coloritului, cu marile lucrări orchestrale. Interpretarea a știut să îmbine în chip fericit aceste aspecte: dozajul sonorităților a fost foarte just, cei patru soliști (S. Baron — vioara întîia; J. Ionescu — vioara a doua; M. Klempfner — violă și G. Cocea — violoncel) ieșind bine în relief și opunîndu-se masei orchestrale ca într-un concerto grosso; diferitele voci s-au distins limpede în numeroasele împletiri contrapunctice — canoane, imitații, fugato-uri — care abundă în lucrare; frazarea clară a articulat net temele, iar tempii elastici, ca și reliefarea puternică a contrastelor dinamice, au dat execuției o remarcabilă suplețe, o viață intensă. Partea întîia a fost redată în toată bogăția ei de inspirație și expresie, cu alternanțele impresionante de seninătate și zbucium, de melodii dansante și de lirism. Tema inițială cu caracterul ei de joc popular amintind întrucîtva „hora" românească, dar îmbibată și de inflexiunile cîntecului maghiar și slav[1]), a fost scoasă puternic în lumină și a apărut la fiecare repetare (în dezvoltarea tematică și apoi în repriză) sub o nouă înfățișare. Viguroasă și bine marcată la început, ea a devenit apoi mereu mai cantabilă, mai dulce, pentru a răsuna o ultimă oară nostalgic și depărtat. Succesiunea rapidă și neîntreruptă de acorduri ce sprijină această temă, asemenea unui ostinato, a fost scandată răspicat dar urmărind cu subtilitate toate diferențierile de expresie ale melodiei în care se răsfrînge însăși desfășurarea acestei părți. Voioșia începutului, întreruptă de episoadele lirice (tema secundă, redată cu sensibilitate de cele două viori soliste) și de strigătele aspre ale unor acorduri atacate masiv de întreaga orchestră, s-a prefăcut treptat către sfîrșit, într-o stare de așteptare și tensiune, pregătind ambianța celei de-a doua părți.

Acest „andante" — pe alocuri de un tragism ce impresionează — a fost una dintre realizările cele mai de seamă ale concertului. Atmosfera gravă, apăsătoare, a fost creată dintru început prin freamătul basilor și violoncelilor, al căror „tremolo" părea că urcă din străfunduri. Pe acest fond s-a înscris melodia cromatică, dureroasă, asemenea unui bocet prelung, repetată obsedant pe trepte tot mai înalte. Cu multă măiestrie a fost realizat marele crescendo care duce în partea mediană a mișcării, la o izbucnire de un puternic patetism; trilurile în duble coarde la viori au amintit timbrul clarinetului în registrul acut, ducînd tensiunea la punctul ei culminant. Tot atît de judicios a fost gradată liniștirea ce a urmat și întoarcerea la tînguirea de la început, îngînată cu aceeași răscolitoare adîncime de sentiment și pierdută într-un murmur abia perceptibil.

In finalul voios, care deschide o perspectivă însorită la capătul acestor frămîntări, execuția a avut tot brio-ul și elanul cuvenit. Melodiile sprintene de joc popular s-au succedat vertiginos în desfășurarea acestui rondo, cu întreaga lor vervă, pregnanță și prospețime. Remarcabilă a fost precizia în alternanța foarte strînsă dintre pasajele de „solo" și „tutti", care contribuie la coloritul specific al acestei părți. Prima vioară solistă (S. Baron) s-a relevat într-o cadență dintr-un episod elegiac, pe care a cîntat-o într-un stil foarte adecvat, cu patosul nostalgic al cîntecelor lăutărești maghiare. In schimb, tot în această mișcare au ieșit la iveală și unele deficiențe: pasaje insuficient de clare la corzile grave (violoncel, contrabas) — mai cu seamă în fuga ce alcătuiește unul din episoadele mișcării. Aceste imperfecțiuni de detaliu nu au alterat însă linia mare a finalului, care s-a încheiat cu un avînt cuceritor.

Concertul nr. 3 pentru pian și orchestră, executat în partea a doua a programului, a ilustrat altă etapă a creației lui Bartók: aceea a ultimelor sale compoziții. Exceptînd concertul pentru violă — reconstituit după simple schițe rămase de la marele muzician — concertul de pian nr. 3 este opera sa cea de pe urmă. Pe patul său de spital din New York, Bartók și-a adunat ultimele forțe ca să-l poată duce la capăt, ca odinioară Mozart care lupta cu moartea spre a-și termina Requiemul. Cu generozitatea și dezinteresarea

---

1) Intrepătrundere caracteristică pentru întreaga compoziție, ale cărei teme sînt create de autor în spiritul muzicii acestor popoare „din preajma Dunării".

ce l-au caracterizat întotdeauna, Bartók s-a ridicat peste propriile lui suferințe și amărăciuni spre a da glas nădejdilor ce răsăreau din nou pentru omenire. Primăvara anului 1945 adusese capitularea Germaniei, eliberarea Ungariei și începutul de viață nouă pe acele meleaguri. Concertul nr. 3 — testamentul artistic al lui Bartók — este mărturia unei viziuni de viitor luminos. Limpezit, echilibrat, redus la esențial, el exprimă într-o formă de o simplitate clasică dorul de plaiurile natale, dragostea de natură, încrederea în umanitate.

Solistul Gheorghe Halmoș a dat concertului o excelentă interpretare. Dintre concertele în care l-a putut asculta publicul bucureștean (excepție făcînd recitalurile), acesta a apărut ca realizarea sa cea mai deplină și mai egală. Calităților de sensibilitate, de inteligență artistică, de precizie tehnică ale lui G. Halmoș li s-a adăugat aci și acea înrudire temperamentală cu geniul bartokian (semnalată și la dirijor) care l-a făcut să simtă întotdeauna just, să construiască o interpretare valabilă, deopotrivă prin finisarea detaliilor ca și prin liniile ei mari. Astfel, în prima parte a concertului (allegretto) el a știut să redea voioșia temei inițiale, farmecul ei frust, oarecum naiv, desprinzînd cu măiestrie linia principală a melodiei din ghirlanda de ornamente care o însoțesc și care evocă amintirea lui Liszt; a izbutit să-i păstreze sensul și unitatea de-a lungul celor 18 măsuri pe care tema le cuprinde dintr-un suflu. Cu multă poezie și grație, solistul a țesut apoi broderia subțire a unui scherzando (puntea și tema a doua) în dialog cu clarinetul și cu bateria, ale căror răspunsuri precise au contribuit la reușita acestei părți. In mișcarea lentă (adagio religioso), G. Halmoș a intonat minunatul coral cu o rară simplitate, reculegere și adîncime de simțire. Ar fi fost poate de dorit doar, pe alocuri, un ton mai rotund, mai plin și susținut. Cristalin, argintiu, transparent a sunat intermediul animat — un dialog de data aceasta între pianul în registrul înalt, corzile în pizzicatto, xilofon și trompetă și care redă cu măiestrie artistică cîntecul păsărilor, amintirea patriei îndepărtate. Finalul (allegro vivace) a arătat calitățile de strălucire, de siguranță ritmică și de temperament ale pianistului. Cu o forță cuceritoare, a izbucnit tema principală (refrenul), atît de ungurească prin intonațiile și ritmica ei. După un neașteptat solo de timpan — într-un descrescendo frumos realizat de S. Malagamba — solistul a atacat cu mult nerv un prim „fugato" (cupletul întîi). Pe cît de riguroasă a fost construcția acestuia — ca și a celui de-al doilea „fugato" ce urmează mai tîrziu — pe atît de senin, de liniștitor s-a depănat intermediul dansant, legănat, dintre ele. Este remarcabilă promptitudinea cu care solistul trece de la o atmosferă la alta, maleabilitatea care îi îngăduie să se mlădieze după toate inflexiunile piesei interpretate.

Acompaniamentul orchestrei a urmărit îndeaproape intențiile solistului, a redat cu multă intensitate și culoare ambianța diferitelor momente și a izbutit să creeze anumite efecte speciale dorite de compozitor. Am citat mai sus, în această privință, cele mai importante solo-uri orchestrale. Dar, cu toate că și în acompaniamentul concertului, rezultatele obținute au fost meritorii, trebuie remarcat că ansamblul orchestrei în plenul său s-a prezentat mai puțin omogen decît formația de coarde (fapt de altminteri explicabil și care constituie o problemă generală a orchestrelor noastre). Acordajul instrumentelor de suflat a fost uneori deficient (mai cu seamă în partea a doua, la reluarea coralului de către suflătorii în lemn); iar unele lipsuri în materie de ritmică și velocitate s-au făcut simțite, la aceleași partizi, în final (fugato).

„Dansul romînesc" cu care s-a încheiat programul a înfățișat altă latură a creației lui Bartók: aceea a prelucrării muzicii populare, pornind de la teme autentice pe care compozitorul „le încrustează într-un cadru, asemenea unor pietre prețioase" după cum spunea Bartók însuși. Scris în 1908 pentru pian, acest dans a fost orchestrat de Leo Weiner în anul 1939. Prelucrarea temei este un model de ingeniozitate și imaginație creatoare, care nu alterează întru nimic specificul melosului popular, ci dimpotrivă îl amplifică și-l desfășoară mai departe pe liniile sale proprii. Sub bagheta lui Constantin Silvestri, orchestra a dat acestui dans veșmîntul lui bogat, scînteietor, i-a urmărit cu sagacitate întorsăturile pline de umor și neprevăzut. Tema caracteristică din ținutul Bihorului, expusă de fagot (D. Pană) într-o foarte frumoasă sonoritate — apare prima oară sub un aspect greoi, oarecum ursuz, pentru ca apoi să împrumute înfățișările și expresiile cele mai diferite. Pe lîngă schimbările de armonie și de timbre, a contribuit la această necontenită metamorfoză, o fluctuație a tempilor, pe care dirijorul a înfăptuit-o cu multă măiestrie și pe care orchestra a urmărit-o credincios (în afară de un accident — o intrare greșită a unei părți din baterie și alămuri, care a ratat efectul unei „pauze generale"). Episodul liric din mijlocul dansului, cîntat cu multă pasiune și căldură, a adus acea notă de adîncime omenească ce nu lipsește niciodată din muzica lui Bartók.

C. ROMAȘCANU

Manifestări comemorative Bartók

La 3 octombrie Uniunea Compozitorilor din R.P.R. a cinstit în cadrul unui cenaclu special memoria lui Béla Bartók. Compozitorul Ion Dumitrescu, secretar al Uniunii Compozitorilor din R.P.R. a deschis ședința rostind un cald cuvînt omagial în care a subliniat legătura care a existat între Béla Bartók și muzica și muzicienii din patria noastră. Compozitorul Zeno Vancea a prezentat apoi o conferință despre viața și opera lui Béla Bartók. A urmat un bogat program de muzică de cameră și simfonică înregistrată pe benzi de magnetofon.

*

Intr-o ședință specială, Institutul de Folclor a comemorat pe Béla Bartók. Cu acest prilej, prof. Tiberiu Alexandru a expus un studiu despre contribuția marelui muzician contemporan la dezvoltarea folclorului din țara noastră. A urmat un program muzical.

*

In seara zilei de 12 octombrie a avut loc la sala Dalles un concert comemorativ Béla Bartók. Iubitorii de muzică au avut prilejul să reasculte o serie de lucrări ale marelui compozitor. Violonistul Henri Brendier a executat Sonatina (pe teme ardelenești) și Suita pe teme maghiare (transcripții de Gertler și Szigheti). Cîntăreața Ecaterina Ban-Adorian a interpretat apoi o serie de cîntece. In prima parte a concertului s-a aflat la pian Ion Filionescu. In partea a doua pianistul Gheorghe Halmoș, artist emerit al R.P.R. a tălmăcit cu măiestrie Colinde, Suita op. 14, culegerea „Pentru copii" și două dansuri romînești. Concertul s-a bucurat de un frumos succes.

*

In memoria lui Béla Bartók, posturile noastre de radio au transmis o serie de emisiuni consacrate muzicii sale. Astfel, s-au putut asculta lucrări ca Sonata nr. 2 de pian, Cvartetul nr. 1 de coarde, Concertele nr. 2 și 3 de pian, Concertul pentru orchestră, colinde romînești, ș. a.

La 26 septembrie s-a transmis o emisiune închinată lui Béla Bartók în cadrul ciclului „Compozitori și operele lor". Prezentarea a fost făcută de Silvian Georgescu.

*

Presa noastră a publicat o serie de articole cu prilejul împlinirii a zece ani de la moartea lui Béla Bartók. Au scris articole Zeno Vancea și Andrei Tudor („Contemporanul"), G. Bălan („Scînteia"), Alfred Hoffman („Romînia Liberă"), C. Teodoriu („Scînteia Tineretului") ș. a.

„Sovetskaia Muzîka" nr. 6/1955

Numărul din iunie al revistei „Sovetskaia Muzîka" se deschide cu un studiu despre opera lui Serghei Prokofiev „Război şi pace" semnat de M. Sabinina şi I. Nestiev (cunoscuţi cititorilor noştri şi din studii anterioare despre Prokofiev). Autorii prezintă pe scurt istoricul operei şi originalitatea ei, subliniind că „Război şi pace" nu face parte din genul acelor creaţii „curăţele", „comode", lipsite de individualitate ci, dimpotrivă, este o operă încălzită la focul viu al simţului noului, al îndrăznelii, al unei concepţii profunde, originale, despre eroii şi lumea în care acţionează ei.

Despre noul ciclu vocal „Din poezia populară evreiască", op. 79 de D. Şostakovici scrie V. Vasina-Grossman. Autoarea prezintă succint cele 11 cîntece ale ciclului, remarcînd arta înaltă cu care Şostakovici scoate la iveală conţinutul cînd tragic, cînd optimist al versurilor. Ea arată că, prin acest ciclu, compozitorul sovietic dezvoltă tradiţiile lui Modest Musorgski.

„Tribuna dinaintea congresului" — aşa se intitulează o nouă rubrică a revistei. Regretatul compozitor I. Dunaevski ridică o serie de importante probleme ale muzicii uşoare într-un studiu publicat în această rubrică, iar tînărul compozitor E. Svetlanov arată preocupările muzicienilor sovietici din generaţia sa. I. Hohlov critică cu asprime greşelile cuprinse în cartea „Muzicologia clasică rusă în lupta împotriva formalismului" de I. Rîjkin.

La rubrica „Problemele moştenirii" se continuă publicarea studiului lui Romain Rolland „Despre Simfonia a IX-a" de Beethoven şi apare articolul în care A. Alşvang arată în ce măsură simfonismul lui Ceaikovski îşi are izvoarele în cîntecele populare (Studiul cuprinde exemplificări muzicale). De asemenea mai apare şi articolul lui Kremlev despre estetica lui Camille Saint-Saëns. Cu acest prilej se publică şi o fotografie luată în 1907 la Saint-Saëns, în care, alături de Rimski-Korsakov, Şaliapin, Wanda Landovska, Rahmaninov, Kusevîţki ş. a. îl întîlnim pe George Enescu.

Se publică cronici ale diferitelor concerte ale muzicienilor sovietici şi de peste hotare

La rubrica „Muzica, teatrul, cinematograful" se publică articole despre Teatrul popular eston şi despre filmul-balet „Romeo şi Julietta".

„De peste hotare" se intitulează rubrica în care întîlnim pamfletul lui D. Zaslavski „Drama unui muzician american", însemnările lui David Oistrah despre muzica japoneză, cronica concursului Chopin de Iacov Zak, notele de drum din R. P. Ungară ale lui A. Anisimov, precum şi scurte materiale semnate de Sui Do Son (R.P.D. Coreeană), Renaud de Jouvenel (Franţa), Evan Senior (Anglia) ş. a.

In cuprinsul revistei mai găsim articole despre folclorul kabardin, viaţa muzicală în Novosibirsk, programele muzicale de la televiziune, dezbaterea problemelor muzicale în presa locală ş. a.

Ca supliment muzical apar lucrări de tineri compozitori.

Noi lucrări despre Béla Bartók

De curînd au apărut în Republica Populară Ungară mai multe lucrări închinate lui Béla Bartók. Astfel sînt: al treilea volum de scrisori ale lui Bartók precum şi un studiu despre anii săi de debut scris de cunoscutul muzicolog maghiar János Demeny. In numărul viitor vom publica o recenzie a acestor lucrări ce constituie o excelentă contribuţie la cunoaşterea vieţii şi operei marelui compozitor maghiar.

CALENDAR MUZICAL

3 octombrie

1859 — S-a născut la Iaşi muzicologul Teodor Burada.

4 octombrie

1880 — A murit la Paris compozitorul Jacques Offenbach.

8 octombrie

1900 — S-a născut la Vasiova (Severin) compozitorul Zeno Vancea, maestru emerit al artei din R.P.R., laureat al Premiului de Stat.

1908 — S-a născut la Cluj compozitorul Max Eisicovits.

1923 — S-a născut la Bucureşti violonistul Ion Voicu, artist emerit al R.P.R.

10 octombrie

1847 — S-a născut la Braşov (Or. Stalin) compozitorul George Dima.

11 octombrie

1913 — S-a născut la Saschiz (Tîrnava Mare) tenorul Ion Dacian, artist emerit al R.P.R.

12 octombrie

1855 — S-a născut la Lebeny Szent Miklos (R. P. Ungară) dirijorul Arthur Nikisch.

14 octombrie

1853 — S-a născut la Şipote (Suceava) compozitorul Ciprian Porumbescu.

1890 — S-a născut la Bucureşti compozitorul Constantin C. Nottara.

15 octombrie

1870 — S-a născut la Bacău compozitorul Juarez Movilă.

24 octombrie

1863 — S-a născut la Iaşi violonistul Arnold Rosé, iniţiatorul cvartetului de coarde cu acelaşi nume.

I. P. 2 — c. 4723

„MUZICA"
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI CULTURII

Redacţia şi Administraţia:
Bucureşti, Strada Iulius Fucik Nr. 6
Telefon: 1.33.61

Intreprinderea Poligrafică nr. 2, Bucureşti, Str. Brezoianu, 23—25 — c. 4723

Preţul lei 2,50

Sibiu-Hegel 7 6
Milea Romulus

MUZICA

10

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI CULTURII

1955

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI CULTURII
1955

ANUL V OCTOMBRIE Nr. 10

CUPRINSUL:

File din cartea unei mari prietenii	* * *	3
Muzicienii Sovietici înaintea Congresului Uniunii Compozitorilor Sovietici *— articol scris special pentru „Muzica" —*	*I. Martinov*	9
De vorbă cu tinerii compozitori	*D. Șostakovici*	13
FIGURI DE COMPOZITORI SOVIETICI		
Nikolai Miaskovski	*A. Hoffman*	19
VIAȚA UNIUNII COMPOZITORILOR		
Muzicologul I. Martinov la Uniunea Compozitorilor și la revista „Muzica"	* * *	24
Concursul de cîntece instituit de Uniunea Compozitorilor în cinstea Congresului Partidului	* * *	25
MANIFESTĂRI MUZICALE IN CADRUL LUNII PRIETENIEI ROMINO-SOVIETICE		
Recitalul cîntăreței Goar Gasparian	*A. Alessandrescu*	26
Concertele date de violonistul Igor Oistrah	*I. Voicu* și *I. V. Pandelescu*	27
Concertele date de pianistul Iacov Zak	*A. Hoffman*	30
Concertele dirijate de Nikolai Anosov	*V. Cristian*	32
De vorbă cu Igor Oistrah, Iacov Zak și Nikolai Anosov	*Fr. Schapira*	35
Muzica sovietică în interpretarea artiștilor romini	*V. Cristian*	41
CRONICA RADIOFONICA		
Emisiuni muzicale în cadrul Lunii Prieteniei	*A. Brumaru*	42
SCHIMBURI ARTISTICE PRIETENEȘTI		
Turneul Filarmonicei cehe în țara noastră	*L. Feldman*	44
CRONICA CONCERTELOR		
Concertul orchestrei simfonice din Craiova	*E. Pricope*	46
RECENZII		
„Sovetskaia Muzika" nr. 7/1955	* * *	47
O carte despre Béla Bartók	*A. Wanek*	47

SUPLIMENTE:

A. P. Bănuț

GEORGE DIMA

— Contribuții la cunoașterea vieții și operii sale —

(64 pag., lei 4)

CINTECE DESPRE PARTID

(40 pag., lei 5)

File din cartea unei mari prietenii

Multe sînt temeiurile prieteniilor, dar poate că nici unul nu este mai solid decît cel al comunității de idealuri, al slujirii comune a poporului. In focul luptei pentru traducerea în viață a visurilor, prind a se naște legături care, călite în văpaia marilor încercări, devin de nezdruncinat. Asemenea legături s-au înfiripat și au crescut între muzicienii sovietici și romîni, uniți în crearea unei muzici pusă în slujba păcii și poporului.

Povestea acestor legături începe cu ani în urmă... Pe prima filă a cărții acestei mari prietenii apare figura impunătoare a lui George Enescu. In lunile imediat următoare lui 23 August 1944, George Enescu a fost cel în jurul căruia gravitau legăturile muzicienilor romîni și sovietici.

George Enescu a figurat în fruntea listei membrilor fondatori ai Asociației romîne pentru strîngerea legăturilor cu Uniunea Sovietică (A.R.L.U.S.). In legătură cu A.R.L.U.S.-ul George Enescu arăta:

„A.R.L.U.S.-ul, această asociație pentru strîngerea legăturilor cu Rusia Sovietică, avînd ca scop cunoașterea mutuală a însușirilor popoarelor ruse și romîne, va putea, de acord cu marea noastră vecină, ajuta la ridicarea nivelului moral, la dezvoltarea sentimentelor de bunătate activă, bazată pe înțelegerea nevoilor și suferințelor omenirii, la îndrumarea maselor spre înaltul cult al frumosului care aduce alinare. A.R.L.U.S.-ul are o nobilă menire".

Cu prilejul primei vizite făcute la noi în țară, de cum a sosit, marele violonist sovietic David Oistrah a cerut să-l vadă pe genialul nostru muzician. De îndată a fost dus la sala Dalles unde George Enescu avea un recital. Atunci, în cămăruța artiștilor, două mîini s-au strîns, două priviri s-au întîlnit pline de căldură. Primul contact dintre muzicienii patriei noastre și cei ai marii noastre vecine avusese loc. La puțină vreme după aceea, violonistul sovietic a plecat din țară, fără a fi dat concerte. S-a întors însă curînd inaugurînd împreună cu Lev Oborin șirul manifestărilor muzicale romîno-sovietice. Concertele în care muzicienii sovietici au apărut alături de George Enescu, vor rămîne de neuitat pentru toți cei care au avut fericirea să ia parte la ele. Strînse legături au prins viață între George Enescu și David Oistrah, Lev Oborin, Daniil Șafran, Marina Kozolupova, Iurii Briușkov și membrii cvartetului „Vuillaume" din Kiev, legături întemeiate pe o înaltă apreciere reciprocă.

Astfel, despre David Oistrah, George Enescu arăta: „David Oistrah este un violonist perfect din toate punctele de vedere și unul dintre cei mai mari ai vremurilor noastre și din trecut chiar". Iar despre Lev Oborin: „Este un pianist excelent și de mare clasă. Simplitatea cu care cîntă ascunde, totuși, o tehnică formidabilă. Am cea mai mare admirație pentru el și sînt fericit că l-am putut auzi... Să mulțumim A.R.L.U.S.-ului care ne-a dat prilejul să putem asculta pe cei mai mari muzicanți ai Uniunii Sovietice care sînt în același timp și cei mai mari din zilele noastre".

La rîndul său David Oistrah spunea: „George Enescu este un mare, un foarte mare artist, un uriaș al interpretării", iar Daniil Șafran arăta: „Părăsind Romînia trebuie să mărturisesc că cea mai mare impresie aici mi-a făcut-o maestrul Enescu. Intrevederile, muzica lui, muzica noastră în comun au fost în totul revelatoare".

Pe linia împlinirii nobilei meniri despre care vorbise, George Enescu nu a fost numai gazda primitoare a muzicienilor sovietici ci, în anul 1946, a contribuit la prietenia romîno-sovietică și prin concertele date în Uniunea Sovietică. Cu modestia-i caracteristică, George Enescu arăta la reîntoarcerea sa: „Mi s-a făcut o primire cum poate nici nu meritam... Am fost deosebit de impresionat de cultul frumosului care se practică pe scară largă în U.R.S.S., în mod serios, bazat pe merite și muncă. Cît privește „Voks"-ul el m-a copleșit prin primirea făcută, punîndu-ne la dispoziție ceea ce nici măcar n-am visat...

Am fost aplaudat cu atîta căldură, cu atîta dragoste, la concertele mele, încît am fost obligat, în ciuda oboselii și a vîrstei mele, să dau cîte două și trei bisuri. Dacă ar fi numai atît și simt nevoia să-mi exprim gratitudinea și calda amintire ce o păstrez generosului public de la Moscova și colegilor mei, compozitorii și artiștii sovietici precum și membrilor acelei minunate orchestre simfonice de Stat din Moscova".

La Moscova, George Enescu a aruncat noi punți de legătură între muzicienii din cele două țări: „Enescu și-a cucerit simpatia caldă a iubitorilor de muzică sovietici", arăta Aram Haciaturian.

Iar muzicianul romîn arăta: „Am avut o plăcere nespusă să reîntîlnesc la Moscova o seamă de colegi, care au avut amabilitatea să mă viziteze și la București. I-am revăzut pe Oistrah și Oborin, cu care de altfel am și făcut un recital, am revăzut pe atîția alții și mai ales am făcut cunoștințe noi cu prieteni vechi: l-am

cunoscut pe Șostakovici cu care m-am împrietenit prin Simfonia a VII-a și prin sonata cîntată la mine acasă cu violoncelistul Șafran. L-am revăzut pe Prokofiev, întîlnit în urmă cu ani, în America. Am dat mîna cu Haciaturian al cărui concert de vioară l-am primit prin Oistrah și pe care l-am cîntat la Ateneu încă înaintea plecării mele la Moscova. Am mai avut prilejul, la o recepție dată de Asociația Compozitorilor Sovietici, să-l întîlnesc pe Miaskovski, pe Glier, pe Vlasov, pe compozitoarea Nina Makarova, soția lui Haciaturian și pe atîția alții, printre care și violonistul Sibor, pe care îl cunosc de 37 de ani, de pe vremea primei mele vizite la Moscova".

Muzicienii sovietici își amintesc și azi cu emoție de această vizită a lui Enescu în patria lor. „Stăruie în amintirea mea întîlnirea caldă și prietenească pe care am avut-o cu marele muzician la Uniunea Compozitorilor Sovietici", arăta într-un articol omagial compozitorul Vano Muradeli. Tînărul violonist Igor Oistrah spunea în cursul recentei sale vizite făcute la noi în țară: „Zilele acelea în care am avut prilejul să-l ascult pe George Enescu îmi vor rămîne de neuitat".

Inceputurile legate de numele lui George Enescu au deschis calea unor noi contacte personale între artiștii din țara noastră și Uniunea Sovietică.

Cei mai de seamă interpreți romîni au început să plece în Uniunea Sovietică iar din Țara Socialismului ne-au vizitat o serie de mari muzicieni. Schimburile cultural-muzicale dintre cele două țări nu au însemnat numai prilejuri de desfătare artistică ci în același timp, au contribuit la cunoașterea reciprocă și întărirea legăturilor de prietenie dintre poporul romîn și poporul sovietic.

Presa sovietică a dat o înaltă apreciere artei muzicienilor noștri. Cu prilejul repetatelor turnee întreprinse în U.R.S.S. de George Georgescu, artist al poporului din R.P.R., în presă au apărut numeroase cronici. Cunoscutul compozitor V. Criucov arăta într-un articol intitulat „Arta unui mare maestru": „Ascultîndu-l pe dirijor simți că pentru el interpretarea este întotdeauna o desfătare artistică, este întotdeauna un act cu adevărat creator și este străină de monotonia ștearsă, de caracterul rutinier.

In creația acestui mare maestru, temperamentul puternic se împletește cu precizia și aprofundarea tratării, cu minunata înțelegere și pătrundere a stilului și spiritului în care este scrisă lucrarea".

Criticul Ivan Martînov scria: „George Georgescu este un muzician de o mare cultură, de o fină sensibilitate, care știe să redea particularitățile de stil ale diferitelor compoziții. El conduce orchestra cu siguranță, mișcările sale sînt precise — cîteodată rezervate, dar întotdeauna expresive".

Despre Constantin Silvestri se arăta că, în arta sa dirijorală „atitudinea plină de seriozitate față de lucrarea interpretată se îmbină cu un mare temperament artistic" (Sovetskaia Kultura). „Dirijînd, el tinde mereu spre o vie expresivitate și sonoritate. De aceea el a și atras atenția ascultătorilor care au recepționat viu primele sale interpretări. Dacă mai amintim și diversitatea programelor lui, care cuprind lucrările din epocile cele mai diferite și de stilurile cele mai diverse, atunci ne putem da seama de măsura și posibilitățile eminentului talent dirijoral al lui Constantin Silvestri".

Cunoscutul pianist Iacov Zak spunea: „La noi el (Const. Silvestri — n.n.) nu este considerat numai ca un interpret foarte bun al muzicii în general ci și ca excepționalul tălmăcitor al Simfoniei I-a de Șostakovici..."

De un frumos succes s-au bucurat și concertele în care au apărut reprezentanți de frunte ai artei vocale romînești: Zenaida Palli, Arta Florescu, Magda Ianculescu, Petre Ștefănescu-Goangă, Garbis Zobian, ș.a. De asemenea arta unor instrumentiști ca Silvia Șerbescu, Valentin Gheorghiu, Gheorghe Halmoș, Mîndru Katz, Ion Voicu, Gaby Grubea, Ștefan Gheorghiu, Mihai Constantinescu ș.a. a fost mult apreciată de iubitorii de muzică din Uniunea Sovietică. Ansamblurile noastre artistice, create pe baza exemplului formațiilor similare din U.R.S.S., au repurtat frumoase succese cu prilejul turneelor întreprinse în marea țară vecină. „Ascultătorilor sovietici le sînt bine cunoscute atît arta plină de dragoste de viață a Ansamblului Consiliului Central al Sindicatelor, cît și minunata măiestrie a orchestrei de instrumente populare „Barbu Lăutaru", arăta revista „Sovetskaia Muzîka". I. Martînov încheia o cronică a sa despre spectacolele Ansamblului M.F.A. la Moscova cu următoarele cuvinte:

„Concertele Ansamblului de cîntece și jocuri al Forțelor Armate din Republica Populară Romînă s-au bucurat de un mare succes și au constituit un nou aport la întărirea legăturilor de prietenie dintre poporul sovietic și poporul romîn. Ele au dovedit măreția și bogăția de cerințe culturale ale ostașilor și ofițerilor Armatei Populare Romîne, din mijlocul cărora s-a format acest minunat colectiv. Ele au ilustrat încă o dată importantele realizări ale culturii muzicale romîne, ale cărei succese găsesc un viu răsunet în inimile oamenilor sovietici".

„Luna Prieteniei Romîno-Sovietice ne-a prilejuit totdeauna bucuria de a putea cunoaște unele din aspectele minunatei arte prin exponenții ei de frunte" se arăta cu doi ani în urmă în revista „Muzica". Intr-adevăr apropierea „Lunii Prieteniei Romîno-Sovietice" a avut întotdeauna pentru iubitorii de muzică, în afară de semnificația ei în general valabilă pentru poporul nostru, și una aparte. Intrebarea „care muzician vine în anul acesta?" era pe buzele multora, curiozitatea pentru zilele ce aveau să vină fiind nutrită de amintirea bucuriilor artistice cunoscute în trecuții ani în cadrul „Lunii Marii Prietenii". In decursul anilor ne-au vizi-

tat țara muzicieni ca David Oistrah, Lev Oborin, Marina Kozolupova, Iurii Briușkov, Daniil Șafran, cvartetele „Vuillaume" și „Ceaikovski", Mark Reizen, Zara Doluhanova, Alexei Gorohov, Alexei Lazko, Pavel Neceporenko, Jurii Muravliov, Valentina Maximova, M. Mihailov, N. Kazanțeva, Tatiana Nikolaeva, Marina Iașvili, Mstislav Rostropovici, Iulian Sitkoveți, Iacov Zak, Igor Oistrah, N. P. Anosov, Goar Gasparian ș.a. Ne-au vizitat de asemenea ansambluri ca: „Ansamblul Armatei Sovietice „Alexandrov", „Orchestra populară rusă de Stat N. Osipov", Corul Piatniți, Ansamblul „Beriozka", capella emerită de Stat de bandurișți din R.S.S. Ucraina, Corul de Stat de cîntece ruse, Ansamblul „Igor Moiseev", Ansamblul de Stat de cîntece și dansuri populare din Ural, etc. etc.

„Asistența a aplaudat entuziast măiestria artei sovietice, exprimînd admirația și dragostea poporului muncitor din țara noastră față de reprezentanții artei sovietice, arta cea mai înaintată din lume". Aceste cuvinte care se referă la un recital dat în 1950 de M. Reizen, M. Rostropovici, Tatiana Nikolaeva, M. Iașvili, N. A. Kazanțeva, s-ar putea, de fapt, referi la toate spectacolele date la noi în decursul anilor de muzicienii sovietici. Marele succes de care s-au bucurat în rîndurile iubitorilor de muzică stăruie în amintirea acestora.

De o mare însemnătate au fost vizitele unor compozitori de seamă din U.R.S.S. în patria noastră. In cadrul „Săptămînii Muzicii Romînești" din 1951 ne-au fost oaspeți V. G. Zaharov, V. P. Soloviov-Sedoi, A. Arutiunian, care au luat cuvîntul în cadrul dezbaterilor, făcînd o apreciere a lucrărilor ascultate. Mai stăruie în amintirea celor prezenți caldele cuvinte ale lui V. P. Soloviov-Sedoi: „Ce concluzie importantă se poate trage, dacă privești retrospectiv săptămîna care a trecut, „Săptămîna Muzicii Romînești" ?

Mi se pare că principala concluzie care se poate trage este că muzica romînească de astăzi, prin cele mai bune creații ale ei, bazate pe studierea și prelucrarea aprofundată a muzicii populare și-a afirmat cu curaj existența, în fața lumii întregi.

Tovarăși, există o muzică romînească contemporană !

Ea s-a afirmat în fața publicului care umplea sălile de concert. Poporul își iubește muzica sa ! Ea s-a afirmat prin ovațiile entuziaste adresate multor creații de seamă. Poporul înțelege muzica !

Ea s-a afirmat prin excelentul dirijor romîn George Georgescu, întinerit în aceste zile.

Și cum să nu întinerești în aceste zile ! Eu cred că inima oricărui adevărat patriot bate mai repede în aceste zile pline de bucurie.

A doua concluzie care decurge în mod nemijlocit din prima, este următoarea : Uniunea Compozitorilor din R.P.R. cuprinde cadre de înaltă calificare, capabile să facă față tuturor cerințelor arzătoare ale muzicii romînești.

A treia concluzie : poporul romîn a promovat, a crescut interpreți de prim rang: dirijori, instrumentiști valoroși, între care un minunat colectiv de orchestră de muzică populară, soliști minunați, coruri, ansambluri etc.

Acești interpreți sînt capabili să redea cu o înaltă măiestrie atît cîntecele simple, cît și partiturile cele mai complicate ale compozitorilor contemporani.

A patra concluzie: arta poporului romîn și în special muzica se bucură de un uriaș sprijin din partea Partidului Muncitoresc Romîn, din partea Guvernului Romîn și din partea tovarășului Gheorghe Gheorghiu-Dej personal.

Toate acestea ne îndreptățesc să nădăjduim că muzica romînească va merge cu pași repezi spre culmile strălucitoare ale perfecțiunii, dezvoltînd fondul de aur al muzicii clasice romînești. In aceasta sînt interesate toate țările de democrație populară, este interesată și Uniunea Sovietică".

In anul trecut ne-a vizitat Reinhold Moritevici Glier. Considerațiile pe care eminentul muzician sovietic le-a făcut despre căile dezvoltării muzicii noastre au însemnat o mare încurajare pentru tînăra noastră școală de creație muzicală. Un deosebit răsunet au avut aprecierile făcute cu privire la muzica simfonică și de cameră romînească: „De la început pînă la sfîrșit — de la suite la lucrări mari simfonice — am ascultat adevărata muzică. Se aud adesea multe lucrări muzicale care nu conțin decît foarte puțină muzică. La dv am ascultat relativ puține lucrări muzicale, dar multă muzică. Și aceasta este un mare merit. Dacă în zece ani ați obținut asemenea realizări, peste zece ani... veți cuceri lumea! Mergeți pe drumul cel bun!"

In ultimul timp contactele personale dintre muzicienii romîni și sovietici au avut caracter foarte viu. In cadrul Lunii Prieteniei Romîno-Sovietice ne-au vizitat I. Martînov, N. P. Anosov, Goar Gasparian, Iacov Zak și Igor Oistrah. Muzicienii sovietici au regăsit în țara noastră artiști cunoscuți lor. Astfel Igor Oistrah s-a reîntîlnit cu Ion Voicu pe care-l cunoaște de șase ani. Interpretarea în comun a dublului concert de Bach nu a fost numai o frumoasă manifestare artistică ci a avut și o înaltă semnificație simbolică.

Cu prilejul ultimei sale vizite la Uniunea Compozitorilor, I. Martînov și-a formulat impresiile cu privire la lucrările romînești audiate în timpul vizitei sale la noi în țară. El a arătat între altele:

„Prima impresie este următoarea: în decursul celor trei sau patru ani ce s-au scurs de la ultima mea vizită, muzica romînească s-a îmbogățit extraordinar de mult. Nu este vorba numai de faptul că au apărut lucrări noi; lucrul cel mai interesant mi se pare acela că au fost cuprinse toate genurile de muzică: forme mari de muzică simfonică, oratoriul, baletul. Nu am

audiat operă, însă mi s-a spus că se lucrează și la astfel de lucrări. Și consider că faptul că compozitorii romîni lucrează în toate genurile și cu atît avînt, demonstrează că ei corespund și caută să satisfacă cerințele și exigențele crescînde ale poporului.

Aș vrea să-i felicit pe compozitorii romîni care dezvoltă cu atîta energie toate ramurile creației romînești.

A doua impresie este următoarea: Uniunea Compozitorilor este extrem de bogată în individualități. Știam acest lucru și înainte, acum l-am simțit și mai mult. Afară de compozitorii pe care-i cunoșteam înainte, am avut ocazia să cunosc compozitori noi pentru mine și mi-a făcut multă plăcere că majoritatea compozitorilor au stilul lor propriu. Sigur că fiecare colectiv are individualități mai remarcabile, mai vii sau mai puțin vii. Însă impresia generală lăsată de toate audițiile este cea a unui belșug foarte mare în toate ramurile muzicii. Și acest lucru mă bucură extrem de mult pentru că și la noi în Uniunea Compozitorilor Sovietici ne punem problema dezvoltării individualității creatoare.

A treia impresie: imensa majoritate a lucrărilor audiate de mine sînt scrise într-un limbaj care arată năzuința compozitorilor de a fi înțeleși de public. Nu am auzit nici o lucrare care ar putea fi trecută în compartimentul lucrărilor formaliste.

Am auzit însă lucrări de alt gen atît de multe, încît îmi face impresia că pericolul formalismului nu este atît de mare, în fond, pentru Uniunea Compozitorilor din R.P.R. Desigur, aceasta nu înseamnă să ignorăm problema formalismului. Știu din experiență proprie că în Uniunea Sovietică am acordat multă atenție luptei contra formalismului; totuși el își mai arată cîteodată capul. Manifestările acestuia însă nu pot speria pe cineva.

N-am auzit lucrări noi de acest gen aci și nu pot face o critică ca un critic muzical în această direcție. Realitatea este că lucrările auzite demonstrează năzuințe extrem de serioase și tendințe spre realism. Desigur că la diverși compozitori aceste tendințe se dezvoltă mai mult sau mai puțin puternic.

A patra impresie: m-a bucurat pînă în adîncul inimii că lucrările audiate arată legătura existentă între compozitor și creația populară, apropierea compozitorilor de această creație. Probabil că tov. Sabin Drăgoi care stă lîngă mine, va riposta că compozitorii se ocupă prea puțin de folclor. Dat fiind însă că este concomitent și directorul Institutului de folclor și face parte și din conducerea Uniunii Compozitorilor, probabil că vinovat de situația aceasta este numai tov. Sabin Drăgoi. Realitatea este că nu sînt vinovați și lucrările pe care le-am audiat arată dragostea compozitorilor pentru folclor. Vinovatul este în fond însuși folclorul romînesc care este așa de bogat încît dv n-ați avut posibilitatea să cuprindeți această bogăție și se înțelege că aveți în față încă foarte multe sarcini.

Acestea sînt impresiile generale lăsate de audițiile la care am luat parte; din punctul meu de vedere, denotă marea creștere a creației muzicale romînești".

Vizita întreprinsă de o delegație de compozitori romîni în U.R.S.S. constituie și ea un prilej de strîngere a relațiilor dintre slujitorii muzicii dintre cele două țări, de cunoașterea reciprocă mai temeinică. Dar legăturile personale nu constituie decît un singur aspect al firelor care unesc muzicienii romîni și sovietici.

Există între ei și un alt gen de cunoaștere, „indirectă". Aceea prin creațiile lor.

Lucrări sovietice au fost interpretate foarte rar înainte de 23 August 1944. Muzicienii înaintați izbuteau să le strecoare în programele concertelor lor. Astfel, de pildă, într-un program de muzică slavă din 1940, dirijorul Alfred Alessandrescu introdusese suita de balet „Romeo și Julietta" de Prokofiev. După 23 August 1944, prima lucrare sovietică interpretată la noi a fost Simfonia a VII-a a „Leningradului" de Șostakovici. Prima ei audiție a fost realizată sub conducerea lui George Enescu. Întrebat ce părere are despre simfonie și autorul ei, marele nostru muzician spunea: „Îl consider pe Șostakovici ca unul din cei mai mari muzicieni de astăzi. Simfonia a VII-a a „Leningradului" este o compoziție de mare clasă, a unui muzicant cu un talent covîrșitor, posedînd o tehnică perfectă". Șirul lucrărilor de compozitori sovietici interpretate la noi este mare. Multe din creațiile lui Șostakovici (Simfonia I-a, a V-a, a VII-a și, în curînd, a X-a, Cîntarea pădurilor etc.), Prokofiev (Suita de balet „Romeo și Julietta", Simfonia clasică, cantata „Alexandr Nevski", cantata „Zdravița", Simfonia a VII-a, cantata „De strajă păcii" etc.), Haciaturian, (Simfonia a II-a, suita „Gayaneh", concertele instrumentale etc.) și ale altor compozitori sovietici sînt cîntate adesea în sălile noastre de concert.

Intr-o recentă convorbire cu un tînăr muzicolog (publicată în Contemporanul), Constantin Silvestri arăta: „Ți-ai dat poate seama că în muzica modernă occidentală se petrece următorul fenomen: la ordinea de zi, în operele multor compozitori sînt emoțiile „tari", șocante, sentimentul copleșitor al nimicniciei omului în fața cosmosului. Ei bine, în această atmosferă deprimantă, operele unor compozitori sovietici aduc suflul dătător de viață al unui adînc umanism, al unor sentimente firești care, atunci cînd îl zguduie pe ascultător, nu-l deprimă, ci îl înalță".

In aceste cuvinte se află cuprinsă una din explicațiile marii însemnătăți pe care o au în programele concertelor noastre creațiile muzicienilor sovietici. Trebuie arătat totodată că Radiodifuziunea noastră face cunoscute prin numeroase emisiuni, cuceririle compozitorilor sovietici care se bucură de o mare popularitate

în rîndurile ascultătorilor. Iubitorii de muzică sînt dornici să asculte o serie de lucrări sovietice de valoare ce nu au fost încă executate în sala de concert sau nu sînt decît foarte rar interpretate. Astfel sînt Simfonia a V-a, Concertul nr. 1 pentru pian, Concertul de vioară, sonatele de pian etc. de Prokofiev. Uvertura festivă, cvartetele, Simfonia a X-a etc. de Șostakovici, muzica din baletul „Spartacus" de Haciaturian, o serie de simfonii de Miaskovski etc.

Dar nu numai muzica simfonică și de cameră sovietică ocupă un loc de seamă în viața noastră muzicală. Muzica de mase și cea ușoară și-au cucerit dragostea oamenilor muncii de la noi. Numele unor compozitori ca Alexandrov, Zaharov, Novikov, Soloviov-Sedoi, Dunaevski, Mokrousov, Miliutin, Blanter sînt de mult cunoscute de iubitorii de muzică de la noi și adesea creațiile lor sînt date ca modele ale genului. Astfel într-un articol despre muzica de dans — scris în anul trecut — compozitorul Ion Vasilescu, laureat al Premiului de Stat, arată: „Nu vom putea satisface însă și necesitatea genului cu cîntece de dans lipsite de melodie curgătoare, cantabilă, cu cîntece care nu constituie decît frînturi melodice legate cap la cap.

Este semnificativ că asemenea melodii ca „Ciolovec" de Soloviov-Sedoi, „Cîntecul șoferului" de Mokrousov, „Cîntec liric" de Miliutin, fără a mai aminti de alte melodii sovietice, se bucură la noi de o extraordinară popularitate, de o mare circulație în rîndurile publicului nostru".

Opereta „Vînt de libertate" de regretatul compozitor Dunaevski își continuă succesul de ani de zile pe scenele teatrelor noastre de operetă. Cunoscutul compozitor Gherase Dendrino, laureat al Premiului de Stat, arăta: „Pentru mine muzica lui Dunaevski și măiestria cu care a făurit-o a constituit și va constitui, totdeauna, nu numai o satisfacere artistică dar și un izvor bogat de învățăminte".

Pe tărîmul operei lucrări ca „Familia lui Taras" de D. Kabalevski sau „Tînăra Gardă" de I. Meitus, sînt binecunoscute la noi, fie din spectacole la teatrele noastre muzicale, fie din emisiunile radiofonice.

De o însemnătate excepțională sînt pentru noi lucrările muzicologice sovietice. Cercetările lui Boris Asafiev în problemele intonației, formei muzicale precum și cele de istorie a muzicii constituie lucrări de bază, studiate de muzicologii noștri de frunte. De asemenea discuțiile care au loc în U.R.S.S. în principalele probleme ale realismului socialist în muzică, discuții la care participă atît compozitorii cît și muzicologi ca I. Keldiș, I. Kremlev, V. Vanslov, E. Groșeva, V. Vasina Grossman, B. Iarustovski, I. Nestiev, ș.a.

Intr-un articol intitulat „Legătura noastră cu cultura muzicală sovietică" compozitorul Alfred Mendelsohn, maestru emerit al artei din R.P.R., laureat al Premiului de Stat, secretar al Uniunii Compozitorilor din R.P.R. arată între altele: „...pentru mine și pentru mulți tovarăși de breaslă și de aspirații este limpede că observarea atentă a ceea ce se petrece în domeniul creației muzicale, în domeniul teoriei și în materie de estetică muzicală, în ansamblul școlii sovietice, constituie un aport de cea mai mare însemnătate la făurirea școlii muzicale contemporane romînești". Iar mai departe: „Cultura muzicală sovietică ne oferă, prin vasta activitate științifică ce se desfășoară în prezent, un material documentar organizat care cuprinde date din întreaga istorie a muzicii. Ne stă în față învățămîntul sovietic, marii interpreți, învingători în mai toate concursurile internaționale, dragostea omului sovietic, pentru figurile cele mai mari ale muzicii universale și ruse. Cultura muzicală sovietică ne oferă pilde ale conturării unor personalități creatoare de amploare și de o originalitate cu totul deosebită. Ne gîndim de pildă la profilul lui Aram Haciaturian, compozitor care a reușit să îmbine o puternică originalitate cu accentele folclorului din Armenia Sovietică și care a transfigurat acest folclor prin prezența problemelor sociale noi, a prefacerilor din Armenia. Șostakovici este moștenitor al culturii ruse în ceea ce are ea mai esențial, mai adînc. El este deschizător de drumuri noi în simfonism, maestru al dezvoltării ideilor simfonice și creatorul unor tablouri măreție ale epocii noastre în care un loc central îl ocupă frămîntările sufletești ale omului. Și, în sfîrșit, îl voi pomeni pe Prokofiev ca inovator al tehnicii instrumentale, compozitor de o pregnanță excepțională și care alături de Bartók și Enescu, poate fi socotit unul din cei mai geniali muzicieni moderni.

Cultura muzicală sovietică este rodul verificării în practică a celor mai înalte principii estetice, a principiilor estetice marxist-leniniste, în care vedem fundamentarea unei arte spre care converg aspirațiile de frumos și de bine, ale omenirii eliberate".

Puternicile legături dintre muzicienii romîni și sovietici își sorb vlaga din comunitatea lor de idealuri. Această comunitate de idealuri explică și marea însemnătate care i s-a dat în patria noastră Hotărîrii C.C. al P.C.U.S. în problemele muzicii — adevărat document program al unei muzici realiste.

In 1951, în referatul asupra creației muzicale simfonice și de cameră ținut în cadrul „Săptămînii Muzicii Romînești" se arată: „Drumul ascendent străbătut de creația noastră muzicală a fost puternic luminat în tot acest răstimp de bogata experiență a muzicii sovietice, pe care creatorii noștri cei mai buni au știut s-o folosească.

Astăzi, ne putem da cu toții seama, trecînd în revistă realizările noastre, cît de mare a fost ajutorul teoretic și practic izvorît din istorica Hotărîre a P.C.U.S. privitoare la problemele muzicii, Hotărîre în lumina căreia partidul în-

drumă pe compozitorii noştri. Strălucitele realizări ale artei sovietice, far călăuzitor al artei şi culturii progresiste mondiale, sînt pentru noi o sursă de preţioase învăţăminte".

Pas cu pas cuceririle revoluţiei culturale din ţara noastră sînt legate de exemplul sovietic. Caracterul rodnic al folosirii acestui exemplu este evident şi pe tărîm muzical. Fenomene „mărunte" ca şi forme mari de activitate şi creaţii stau mărturie a acestui lucru: condiţiile noi în care trăieşte, munceşte, este apreciat un compozitor de talent ca şi întreaga organizare a muncii compozitorilor, a popularizării muzicii romîneşti, a Fondului Muzical, viaţa nouă pe care au căpătat-o genuri ca cel al cîntecului, al cantatei, al oratoriului, ca şi înfăţişarea nouă a întregii noastre creaţii; drumul atîtor talente din popor care se afirmă pe tărîmul activităţii de amatori ca şi înflorirea extraordinară a mişcării amatoristice; ansamblurile mari artistice create după exemplul celor din U.R.S.S.; grija pentru creaţia populară, institutele special create în acest sens cum sînt casele de creaţie populară, institutele de folclor, ş.a.m.d.; înfăţişarea nouă a corpului didactic din institutele de învăţămînt muzical în care apar numele unor tineri care au absolvit studiile muzicale în U.R.S.S.; grija pentru marii noştri interpreţi şi dezvoltarea necontenită a formaţiilor simfonice, semi-simfonice şi de cameră; noul spirit al montărilor de opere la noi în ţară, ş.a.m.d.

Exemplul sovietic ne-a fost de atare folos în toate acţiunile întreprinse pe tărîmul muzicii noi întrucît este întemeiat pe realităţi sociale de care ne leagă mii de fire, pe cerinţele poporului, pe socialism. Sămînţa bună a exemplului sovietic a putut rodi la noi tocmai pentru că trăim într-un regim democrat-popular, tocmai pentru că forţa conducătoare în patria noastră este Partidul Muncitoresc Romîn care se călăuzeşte după măreaţa învăţătură a lui Marx, Engels, Lenin, Stalin, după exemplul glorios al Partidului Comunist al Uniunii Sovietice.

Exemplul sovietic ne-a fost de atare folos pentru că muzicienii legaţi de popor din patria noastră au idealuri comune cu cei sovietici.

Cu aceste idealuri comune, compozitorii, interpreţii, muzicologii romîni şi sovietici păşesc uniţi pe calea realismului, a artei naţionale înaintate, a caracterului popular, aducîndu-şi contribuţia la dezvoltarea culturii, a progresului, la întărirea păcii, înţelegerii şi preţuirii reciproce între popoare.

Muzicienii Sovietici înaintea Congresului Uniunii Compozitorilor Sovietici

— Articol scris special pentru „Muzica" —

de IVAN MARTINOV

In aprilie anul viitor va avea loc cel de-al II-lea Congres al Uniunii Compozitorilor Sovietici. Acest eveniment însemnat atrage o vie atenţie din partea publicului nostru şi, în primul rînd, a compozitorilor şi muzicologilor. Fiecare dintre aceştia îşi face bilanţul muncii sale desfăşurate în perioada ce a trecut de la convocarea primului Congres.

Primul Congres, care a avut loc în aprilie 1948, a trasat un program de dezvoltare a artei muzicale realiste. Cu această ocazie au fost supuse unei critici ascuţite şi hotărîte greşelile formaliste făcute de o serie de compozitori. Congresul a tras concluziile activităţii desfăşurate de Uniune în decursul multor ani, deschizînd o pagină nouă în istoria ei. Este firesc ca acum, după şapte ani, să doreşti a citi această pagină.

Mulţi dintre compozitori au înscris în ea rînduri strălucite, de neuitat. Printre autorii lucrărilor noi, care au devenit larg cunoscute, sînt întîlniţi şi reprezentanţi ai generaţiei mai vechi şi compozitori mai tineri, care abia au păşit pe drumul creaţiei artistice. Arta muzicală din republicile sovietice a crescut şi s-a îmbogăţit. Multe dintre lipsurile care frînau dezvoltarea orientării realiste sînt astăzi de domeniul trecutului.

Multe dintre lucrările compozitorilor care în trecut au suferit serioase influenţe formaliste, constituie astăzi exemple pline de învăţăminte. Autorii lor au înţeles just critica ce le-a fost adresată, putînd astfel să răspundă printr-o muncă creatoare rodnică.

Putem cita aici oratoriul „Cîntarea pădurilor", cele zece poeme corale şi Simfonia a X-a de D. Şostakovici, oratoriul „De strajă păcii" şi Simfonia a VII-a de S. Prokofiev, Sonata pentru violoncel şi Simfonia a 27-a de N. Miaskovski, baletul „Spartacus" de A. Haciaturian, corurile de V. Şebalin, cîntecele de V. Muradeli. Toate aceste lucrări sînt diferite, nu se aseamănă între ele, dar sînt totuşi legate printr-o trăsătură comună; fiecare dintre ele dezvăluie într-un fel nou talentul autorului.

Un exemplu strălucit îl constituie oratoriul lui D. Şostakovici. El pătrunde în inimă atît prin conţinutul său pregnant şi optimist cît şi prin structura sa intonaţională. In această lucrare se manifestă cu o mare forţă dorinţa compozitorului de a fi înţeles de masele largi de auditori. Stilul lui D. Şostakovici a devenit mai strict şi mai simplu, dar lucrul acesta nu l-a împiedicat să păstreze întru totul originalitatea scrisului, fapt care se desprinde din fiecare pagină a minunatei sale partituri. La fel de elocvente sînt şi celelalte lucrări amintite mai sus.

Acum şapte ani au fost arătate în mod just lipsuri serioase în ce priveşte dezvoltarea creaţiei de operă. Despre acest lucru s-a vorbit şi mai tîrziu, cu ocazia punerii în scenă a operelor „Din toată inima" de G. Jukovski şi „Bogdan Hmelniţki" de K. Dankevici. In prezent s-au făcut multe lucruri pentru a lichida rămînerea în urmă a creaţiei de opere. Este suficient să amintim despre operele „Decembriştii" de I. Şaporin, „Familia lui Taras" de D. Kabalevski, „Bogdan Hmelniţki" de K. Dankevici (de asemenea, într-o nouă redactare), „Tînăra Gardă" de I. Meitus, „Frol Skobeev" de T. Hrennikov şi altele, care în momentul de faţă sînt prezentate pe scenele diferitelor teatre de operă. Multe lucrări interesante au fost prezentate în timpul decadelor artelor naţionale — operele „Cîntăreţul libertăţii" de G. Ernesaks (Estonia), „Salavat Iulaev" de Ismaghilov (Başkiria), „Şahsenem şi Garib" de A. Sapoşnikov şi D. Ovezov (Turkmenia).

Nu putem considera că compozitorii noştri au rezolvat întru totul problema operei. Sînt încă prea puţine opere noi, în ele tema contemporană este insuficient aprofundată, muzica lor nu are acea forţă de generalizare realistă caracteristică operelor clasicilor. Cu toate acestea, este incontestabil că se simte un puternic avînt creator în acest important domeniu al artei muzicale care este opera.

Este îmbucurătoare apariţia unui şir de nume noi de compozitori. „Poemul epic" pentru orchestră simfonică şi Concertul pentru pian de G. Galinin, „Cantata despre Patrie" de A. Arutiunian, Simfonietta de B. Ceaikovski, Simfonia a II-a şi Concertul pentru pian de O. Taktakişvili, Cvartetul de S. Tinţadze, „Balada eroică" pentru pian şi orchestră de A. Babadjanian, poemul simfonic „Krasnodonţi" de A. Mazaev, „Simfonia-legendă în amintirea Zoiei Kosmodemianskaia" de S. Razorenov şi multe alte lucrări ale unor compozitori necunoscuţi mai înainte, au găsit un ecou viu în inimile auditorilor.

Credem că este necesar să ne oprim asupra lucrării „Simfonia-legendă în amintirea Zoiei Kosmodemianskaia", a cărei primă audiţie a avut loc în cadrul concertelor Plenarei a VIII-a a Uniunii Compozitorilor Sovietici. D. Kabalevski a caracterizat partitura lui S. Razorenov ca fiind unul dintre succesele însemnate ale simfonismului programatic sovietic. Şi este

foarte just: muzica acestei simfonii-legende este străbătută de multă căldură sufletească, ea întruchipează cu o mare forță măreața imagine a eroinei. Lucrînd asupra acestei creații, S. Razorenov a stat de vorbă cu oamenii care au cunoscut-o pe Zoia Kosmodemianskaia, a folosit cîntecele pe care le îndrăgea ea, precum și cîntecele pe care le-a făurit poporul despre ea. Toată această bogăție de impresii a fost trecută prin fantezia sa și, drept rezultat, compozitorul a reușit să creeze o muzică ce emoționează adînc inimile auditorilor. Lucrul acesta dovedește deosebita însemnătate pe care o are studierea multilaterală a realității, a vieții. Numai pe această bază este posibilă dezvoltarea continuă a artei muzicale, reflectarea realistă prin intermediul ei a celor mai importante teme contemporane.

Desigur că nu este vorba să se imite atitudinea lui S. Razorenov, deoarece fiecare compozitor își va găsi tema proprie, stilul său, pentru realizarea ideilor și imaginilor care-l inspiră. Principalul constă în sensibilitatea față de cerințele poporului, în necesitatea de a pătrunde în sfera sentimentelor și gîndurilor lui.

Succesul unui șir de lucrări pregnante, realiste, promovarea tinerilor compozitori, creșterea nivelului artistic în republicile naționale — toate acestea constituie o dovadă a rezultatelor pozitive obținute în dezvoltarea artei muzicale din ultimii ani.

Dar necesitățile culturale ale poporului cresc neîncetat, iar cerințele față de compozitori sînt tot mai mari. Iată de ce noi nu ne putem declara mulțumiți cu succesele realizate și ne propunem noi sarcini de creație, a căror rezolvare nu este posibilă decît prin înlăturarea lipsurilor existente. In prezent, în aceste zile de pregătire în vederea celui de-al II-lea Congres, se vorbește foarte mult despre aceste lipsuri.

Discuții în vederea Congresului au loc în toate organizațiile de compozitori, precum și în paginile presei. Un mare ecou au produs printre compozitori articolele lui D. Kabalevski, D. Șostakovici și A. Haciaturian, în care au fost ridicate multe dintre problemele însemnate de creație. O atenție generală a atras discuția purtată asupra Simfoniei a X-a de D. Șostakovici. In jurul unei serii întregi de lucrări s-au purtat discuții aprinse, s-au expus diferite puncte de vedere.

Uniunea Compozitorilor Sovietici își propune ca scop dezvoltarea pe cît posibil mai mare a discuțiilor de creație. Fără aceasta nu este posibil progresul, întrucît critica și autocritica constituie un factor vital al dezvoltării. Este vorba de ridicarea gradului de exigență, de principialitatea în aprecieri, de lupta pentru ridicarea nivelului ideologic și artistic al creației muzicale. In această luptă, muzicologia este chemată să joace un rol de seamă. Dar nu este vorba numai de muzicologi și critici. Noi dorim ca în cadrul discuțiilor să ia parte activă și compozitorii, interpreții și înșiși auditorii.

Un mijloc de apropiere de auditori sînt „serile autorului", organizate în sălile de concerte și ale cluburilor, precum și la Casa Centrală a Compozitorilor. Multe dintre aceste seri se încheie cu discuții asupra lucrărilor interpretate, iar cu această ocazie compozitorii au posibilitatea să asculte opinia masei de auditori. Este incontestabilă însemnătatea acestor procedee, care se bucură de o recunoaștere tot mai largă, devenind o necesitate pentru compozitori.

Care sînt oare problemele ce se dezbat în cadrul discuțiilor purtate de compozitori și care îi frămîntă pe auditorii prezenți la serile autorilor? La această întrebare se poate da un răspuns concis: tot ceea ce este legat de dezvoltarea artei muzicale realiste, autentic populare.

In primul rînd, trebuie să amintim necesitatea unei apropieri și mai mari de temele contemporaneității, de cerințele vieții. Este vorba de sfera de cuprindere a fenomenelor din viață și de întruchiparea lor cît mai profundă. Tematica contemporană a ocupat un loc însemnat în creația compozitorilor sovietici, dar mai sînt încă foarte multe dintre temele actuale care trebuiesc abordate. S-au creat puține lucrări mari dedicate eroismului poporului în muncă, tematica contemporană este insuficient dezvoltată în creația de operă etc. In fața compozitorilor sovietici stă sarcina de a reflecta întreaga bogăție a lumii spirituale caracteristică omului nou. Acest lucru nu este însă posibil fără căutarea unor intonații și a unor imagini muzicale corespunzătoare, fără acea inovație autentică, inspirată, fără pătrunderea în graiul muzical al poporului.

Firește că problemele inovației se află de asemenea în centrul atenției compozitorilor și muzicologilor. Despre aceste probleme se discută substanțial și în articolele sus amintite. Accepțiunea pe care o dăm noi noțiunii de inovație și caracterului contemporan este străină de experimentalismul formalist, care nicicînd nu se bucură de popularitate în rîndul maselor largi. Academicianul Zdenek Nejedly, un remarcabil om de știință și activist social ceh, a scris cîndva, referindu-se la apologeții formalismului: „Nu sferturile de ton ci gîndirea nouă, ideile noi, sînt singurele în stare să renască muzica și s-o îndrume pe o cale nouă. Cutezanța cea mai mare constă în crearea unei melodii îndrăznețe. Această melodie nouă nu o putem însă găsi decît atunci cînd într-adevăr vom trăi acea viață nouă pe care o creează epoca noastră".

Aceste cuvinte rostite cu treizeci de ani în urmă, și-au păstrat întru totul forța, pînă în zilele noastre. Noi sîntem pentru inovația realistă, pentru o gîndire creatoare îndrăzneață, inspirată de mărețele idealuri ale timpului nostru, de viața și lupta poporului. Adevărata inovație nu se rupe de tradițiile înalte ale artei

clasice ci le continuă în cadrul noilor condiții.

Una dintre tradițiile clasice principale și fundamentale este caracterul popular, în cel mai înalt înțeles al acestui cuvînt. Caracterul popular al unei lucrări de artă constă în corespondența pe care o are ea cu înaltele idealuri democratice, în conținutul ideologic profund, în respectarea formei naționale. Compozitorii clasici au arătat însemnătatea deosebită pe care o are creația populară, ca bază pentru o artă progresistă. Glinka spunea: „Muzica este creată de popor" și el avea profundă dreptate, întrucît nu se poate concepe o artă înaltă, ruptă de solul natal.

De aici și însemnătatea deosebită pe care o are problema studierii creației populare, îmbogățirea ei cu ajutorul fanteziei componistice.

In același timp, o însemnătate deosebită o prezintă cunoașterea structurii intonaționale a cîntecelor populare contemporane. Impotriva afirmației unor folcloriști despre sărăcirea creației cîntecelor populare, aceasta continuă să se îmbogățească an de an. Creatorii cîntecelor noi — poeții și compozitorii din popor — au răspuns la toate evenimentele însemnate, ei cîntă eroismul în muncă al oamenilor sovietici, vorbesc despre lupta lor pentru pace, pentru viitor. Melodiile cîntecelor noi apar pe baza celor mai bune tradiții naționale și, în același timp, în ele răsună intonații absolut noi. Astfel, în fața noastră se creează un stil contemporan al cîntecului popular, care prezintă un interes deosebit pentru fiecare muzician.

La inițiativa Uniunii Compozitorilor Sovietici se desfășoară o acțiune mare de culegere și înregistrare a folclorului contemporan. In fiecare an, în diferitele raioane ale țării — în regiunile Arhanghelsk și Vologda, în Ural, în regiunea Volgăi și Siberia activează expediții la care participă mulți compozitori și muzicologi. In cîțiva ani s-a strîns un material bogat și cît se poate de interesant din care o parte a și fost publicat, iar o parte este păstrat în arhiva Uniunii Compozitorilor. Aceste melodii atrag un interes din ce în ce mai mare din partea compozitorilor, avînd o mare influență asupra creației lor. Problemelor cîntecului popular contemporan le sînt dedicate o serie de articole publicate în revista „Sovetskaia Muzîka".

In discuțiile legate de caracterul popular se vorbește mult despre folclorul contemporan, subliniindu-se pe bună dreptate, deosebita lui însemnătate pentru dezvoltarea artei realiste. Prelucrarea intonațiilor noi din cîntece are o mare însemnătate pentru crearea graiului muzical contemporan. Iată de ce aceste probleme se află în centrul atenției compozitorilor noștri.

Lupta pentru un conținut înalt de idei și pentru caracterul popular în muzică este indisolubil legată de problemele dezvoltării stilului original al fiecărui compozitor. Noi sîntem pentru bogăția și diversitatea căutărilor creatoare, întreprinse pe făgașul comun al orientării realiste. In arta muzicală sovietică există multe stiluri pregnant individuale; este suficient să comparăm creația lui Șostakovici și Haciaturian, Prokofiev și Șaporin, Kabalevski și Hrennikov și ne vom convinge de adevărul acestei afirmații. Este vorba de a sprijini pe toate căile creșterea talentelor noi, de a lupta împotriva tuturor tiparelor și șabloanelor. Despre toate acestea s-a scris în repetate rînduri în paginile presei, s-a vorbit în cadrul diferitelor discuții. Maiakovski scria: „Cît mai mulți poeți buni și diferiți". Lucrul acesta este perfect valabil și pentru compozitori.

Intr-unul din articolele sale din ultima vreme, T. Hrennikov arăta că este necesar să se dezvolte, pe cît se poate, diferite curente ale artei muzicale realiste:

„Bogăția stilistică și de gen a artei noastre este una dintre însușirile organice ale realismului socialist. Intruchiparea veridică a diferitelor fenomene din viață, a lumii spirituale a oamenilor sovietici este incompatibilă cu lipsa de personalitate artistică. Oricît de just ar fi aleasă o temă, dacă artistul nu are față de aceasta o atitudine personală, dacă nu se emoționează, dacă nu-i dă o expresie pregnantă, ea apare neînsuflețită; această atitudine personală este factorul care determină individualitatea creației, stilul lucrării". *)

Făcînd bilanțul activității Uniunii pe anii trecuți, noi vorbim despre creșterea personalității creatoare a diferiților compozitori, reprezentanți atît ai generației mai vechi cît și ai celei tinere. Aici este vorba despre acea originalitate autentică, iar nu despre pseudooriginalitate, folosită de unii pentru a ascunde lipsa năzuințelor creatoare serioase. Un stil original va găsi întotdeauna sprijin și înțelegere. Iar susținătorii individualismului căutat și rafinat nu vor putea niciodată să contribuie la dezvoltarea curentului realist. Aici, la fel ca și în problemele inovației, este necesar să se respecte unele principii călăuzitoare și să nu se devieze spre o pseudoinovație. In legătură cu aceasta există multe teme care pot face obiectul unor discuții de creație și în cadrul cărora pot fi analizate pe larg problemele dezvoltării stilurilor individuale ale compozitorilor.

Pot fi amintite și alte probleme deosebit de vitale pentru creația compozitorilor: problema dramaturgiei muzicale și crearea imaginii eroului pozitiv din opera sovietică, problema simfonismului programatic, dezvoltarea în viitor a cîntecului de masă, a muzicii ușoare și așa mai departe.

Practica creatoare din ultimii ani oferă multe materiale concrete pentru cele mai diferite discuții și trebuie să sperăm că aceste discuții vor fi larg desfășurate în cadrul celui de-al doilea Congres al Compozitorilor.

Trebuie să amintim de asemenea despre un alt domeniu al muncii noastre. In ultimul timp,

*) T. Hrennikov: „Despre activitatea compozitorilor din Moscova", Revista „Sovetskaia Muzîka" nr. 3|1955, pag. 4.

legăturile internaţionale ale Uniunii Compozitorilor s-au lărgit foarte mult. Am fost vizitaţi de oaspeţii multor ţări. Pe de altă parte şi compozitorii sovietici au călătorit deseori în străinătate, unde au întîlnit mulţi prieteni şi tovarăşi. O sarcină însemnată este aceea a întăririi relaţiilor reciproce dintre compozitorii diferitelor ţări, a unirii forţelor lor creatoare în lupta pentru o artă nouă, democratică. Pentru aceasta este însă necesar ca ei să se cunoască mai bine, mai temeinic.

Este de la sine înţeles că şi interesul faţă de creaţia compozitorilor de peste hotare creşte an de an. O dovadă o constituie cererea mare de partituri şi reducţii pentru pian, care se găsesc într-un număr mare în biblioteca Uniunii Compozitorilor Sovietici şi în alte instituţii. Articolele şi reportajele scrise de muzicienii sovietici care au fost în străinătate, sînt citite cu un viu interes. Un fapt însemnat este şi acela că pe ordinea de zi a celui de-al doilea Congres al Compozitorilor este inclusă o dare de seamă asupra muzicii contemporane progresiste a compozitorilor străini. Lărgirea legăturilor de creaţie dintre compozitorii progresişti din diferite ţări constituie şi obiectul preocupărilor noastre.

Trebuie să vorbim, de asemenea, despre problemele organizatorice. Compozitorii şi muzicologii se îngrijesc de îmbunătăţirea muncii Secretariatului şi a comisiilor, aducînd în acest sens numeroase propuneri. Lucrul acesta este de asemenea foarte însemnat, deoarece de buna organizare a muncii de conducere şi de desfăşurarea rodnică a activităţii comisiilor de creaţie, depind succesele noastre.

Este greu să se cuprindă într-un articol toate problemele care-i frămîntă pe compozitorii sovietici în perioada de pregătire a celui de-al II-lea Congres Unional. Dar cu toată diversitatea acestor probleme, se poate desprinde din ele o idee de bază, conducătoare. Este vorba de grija pentru ridicarea nivelului ideologic şi artistic al creaţiei muzicale, de lupta împotriva oricăror îndepărtări de la principiile realismului socialist. Noi ştim că cerinţele culturale ale poporului cresc în fiecare an, iar acest lucru obligă la noi căutări în creaţie, la creşterea exigenţelor faţă de propria creaţie, precum şi de creaţia colegilor. Iată de ce vorbim mereu despre dezvoltarea spiritului critic, despre aprecierea principială a lucrărilor tuturor compozitorilor — ale maeştrilor recunoscuţi ca şi ale tinerilor începători.

In faţa artei contemporane sînt puse ţeluri înalte şi nobile: ea este chemată să participe activ în lupta pentru pace şi fericirea omenirii. Această sarcină stă şi în faţa compozitorilor sovietici care năzuiesc ca al II-lea Congres Unional să devină o etapă însemnată pe drumul creării de noi lucrări remarcabile, pătrunse de spiritul contemporaneităţii noastre. Acest lucru îl aşteaptă de la compozitori întregul popor sovietic.

De vorbă cu tinerii compozitori*)

de DMITRI ŞOSTAKOVICI
artist al poporului din U.R.S.S.

In desele convorbiri avute cu tineretul, m-am convins că există unele probleme de creaţie generale care în prezent îi frămîntă foarte mult pe muzicienii noştri. Voi căuta să expun mai jos părerile mele în legătură cu aceste probleme şi să fac cîteva urări tinerilor noştri compozitori.

*

Plenara a VIII-a a Conducerii Uniunii Compozitorilor Sovietici care a avut loc în primăvara acestui an şi care a fost consacrată problemelor muzicii simfonice, a prilejuit o discuţie interesantă, în desfăşurarea căreia au fost atinse laturi însemnate ale dezvoltării simfonismului contemporan. S-a vorbit mult despre problemele complicate ale dramaturgiei simfonice şi în special despre aşa-numita „problemă a finalurilor". S-a remarcat că majoritatea simfoniilor prezentate la plenară, aveau finalurile puţin reuşite, mai slabe decît primele trei părţi ale ciclului.

Care este cauza? Este într-adevăr mai greu de scris un final de simfonie decît o primă parte sau un adagio? Imi amintesc în legătură cu aceasta cuvintele simple dar înţelepte rostite de Brahms. Cînd compozitorul Bruckner i-a spus că este foarte greu a scrie un adagio simfonic bun, Brahms i-a răspuns foarte logic: După părerea mea, scumpe maestre, este mult mai greu a scrie bine întreaga simfonie, toate părţile ei, iar nu numai adagioul.

Şi eu am impresia că oricîce parte a simfoniei este la fel de greu de scris; autorul trebuie să tindă ca *întreaga* simfonie, fiind un tot artistic, să fie bună. In simfoniile noastre sovietice se constată însă că nu numai finalurile nu sînt reuşite. De pildă în Simfonia a II-a de O. Taktakişvili, o lucrare în general foarte reuşită, finalul este sub nivelul primelor trei părţi. In schimb în simfonietta scrisă cu talent de B. Ceaikovski, ultima parte încheie perfect întreaga lucrare. Nu există o lege în această privinţă.

De ce, totuşi, în unele simfonii, ultima parte este cea mai puţin reuşită? Care este însemnătatea finalului în compoziţia generală a lucrării? Problema aceasta este foarte complicată şi eu nu intenţionez să-i dau un răspuns hotărîtor. Cîteodată lucrul acesta este explicat invocîndu-se cauze de ordin exterior: se spune că compozitorului nu i-au ajuns forţele decît pentru primele părţi, iar în final... „a obosit". E un răspuns neconvingător. Răspunsul trebuie căutat mai curînd în concepţia ideologică şi artistică a lucrării. O oarecare nereuşită a finalului Simfoniei a II-a de O. Taktakişvili o explic prin faptul că autorul nu a chibzuit probabil îndeajuns asupra concepţiei ideologice şi artistice a lucrării în general. In primul rînd el nu a realizat o finalitate interioară, o desăvîrşire componistică a finalului ca o parte *separată, independentă,* a ciclului iar în al doilea rînd, nu a concentrat destul de logic, într-un singur tot, liniile dramatice trasate în părţile precedente. Trebuie să precizez că din punct de vedere muzical, eu nu consider nicidecum că acest final este slab şi că, din cauza lui, întreaga simfonie ar trebui considerată nereuşită. Mi se pare doar că finalul, în forma lui actuală, nu este nici pe departe cea mai bună *variantă* de încheiere a acestui ciclu. Se putea căuta o rezolvare componistică mai convingătoare.

In simfonia lui Karen Haciaturian, o lucrare scrisă cu talent, partea cea mai slabă este ultima parte. Finalul pur şi simplu este „rupt" de celelalte trei părţi precedente; el exista parcă în afara simfoniei, aparînd ca de sine stătător. Este o lipsă foarte regretabilă. Am

*) Din „Sovetskaia Muzîka" nr. 10/1955. La baza prezentului articol se află cuvîntarea rostită de D. Şostakovici în secţia de tineret a Uniunii Compozitorilor Sovietici.

impresia că dacă autorul ar scrie o nouă parte de încheiere (a cincea) iar finalul de acum l-ar transforma într-un al doilea scherzo, ar fi realizată o mai mare desăvîrşire ciclică a întregii lucrări.

Voi mai da încă un exemplu. In Simfonia a II-a a lui A. Haciaturian, o lucrare scrisă cu mult talent dar din păcate foarte rar interpretată, ultima parte este mai slabă decît cele precedente. Compunînd ultima parte a Simfoniei, autorul, probabil, a căutat să răspundă în ea la toate problemele de viaţă care-l frămîntau. Insă acest răspuns „atotcuprinzător" a răsunat confuz, într-un fel prea oficial, cu un optimism exterior. Muzica din final s-a dovedit a fi statică ; forţa sa de înrîurire asupra ascultătorului este mai slabă decît cea a părţilor precedente, care sînt mai dinamice.

După părerea mea, părţile separate ale simfoniei trebuiesc privite nu numai ca verigi dintr-un singur întreg, dar şi ca lucrări independente, de formă mare. Fiecare dintre aceste părţi — fie că este vorba de allegro de sonată, de scherzo, adagio sau de final — trebuie să aibă propria sa dezvoltare muzical-dramatică. Această dezvoltare trebuie să izvorască nu numai din însuşirile interioare ale materialului tematic ales — ea trebuie să fie legată de afirmarea ideii *conducătoare* a întregii lucrări.

Muzica nu se poate menţine prea mult timp în aceeaşi atmosferă — eroică, veselă, meditativă, funebră etc. Este întotdeauna necesar un contrast, prezentarea unor stări sufleteşti mereu noi, folosirea unor culori noi. Să ne amintim de finalul Simfoniei a patra de Ceaikovski. Imaginaţi-vă cît de mult ar fi slăbit eficienţa acestei muzici, dacă ar fi fost toată numai foarte veselă, sărbătorească şi nu ar fi fost întreruptă de „tema destinului", cunoscută din părţile anterioare. Această temă, a cărei lungime nu este prea mare, impresionează deosebit de mult ; datorită introducerii ei în dramaturgia finalului (ca şi în aceea a întregii simfonii), lucrarea are o linie diriguitoare convingătoare, capătă o desăvîrşire.

In finalul Simfoniei a VI-a de Ceaikovski, muzica este dimpotrivă foarte tragică. Dar iarăşi, cît de mult ar fi pierdut această parte, dacă nu ar fi avut o secţiune luminoasă ; deşi tema a doua, în sine, nu constituie după părerea mea, una dintre cele mai valoroase creaţii melodice ale lui Ceaikovski, totuşi în atmosfera generală ea impresionează uimitor de mult, făcînd ca finalul să fie cît se poate de perfect şi de finit.

Intr-o serie de discuţii critice s-a remarcat o oarecare nedesăvîrşire dramaturgică a finalului din a X-a Simfonie a mea. Aceste observaţii le consider absolut juste. Deşi muzica din finalul simfoniei este în general finită, totuşi simt că există ceva ce nu mi-a reuşit. Pare-se că aici lipseşte o temă contrastantă de o mare respiraţie melodică. In finalul Simfoniei a X-a predomină teme impetuoase, mobile, dar în afară de ele ar fi nevoie de o temă largă, cantabilă, undeva pe la mijloc, sau poate mai aproape de sfîrşit sau chiar la sfîrşit. Lucrul acesta, desigur, ar fi întărit amploarea finalului şi a întregii simfonii. Ar trebui să refac ultima parte a simfoniei sau să o scriu din nou ? Este posibil să fac cîndva acest lucru, dar nu acum. Lucrarea a fost gîndită de mine în întregime ; să revin asupra ei mi-ar fi foarte greu în prezent.

Le urez din suflet tinerilor compozitori să traducă în viaţă toate observaţiile critice serioase făcute la adresa compoziţiilor lor. Mie, personal, din păcate, nu mi-a reuşit întotdeauna acest lucru ; aproape că nu s-a întîmplat să refac, să îndrept lucrările nereuşite, ceea ce am scris prost, aşa a rămas — prost. Am căutat să îndrept lipsurile numai în lucrările pe care le-am scris ulterior. Acum văd că procedeul acesta nu este întru totul bun. Faţă de creaţie trebuie avută o atitudine gospodărească ; ceea ce s-a dovedit a fi, din diferite motive, nereuşit sau insuficient de gîndit, trebuie revăzut în mod critic şi refăcut.

*

Viaţa de toate zilele ne arată cît de necesară şi cît de iubită de auditoriul de masă este muzica simfonică cu program. Din acest punct de vedere noi, compozitorii, am rămas cu o mare datorie faţă de auditori. Lucrăm puţin în acest gen interesant, important şi bogat în posibilităţi de creaţie. Sînt încredinţat că orientarea spre genul programatic — îmbogăţeşte mult ideea creatoare a unui compozitor cu talent, contribuie la creşterea măiestriei lui. Intruchiparea muzicală a unui program pregnant, bogat în conţinut, cere în mod inevitabil din partea lui manifestarea maximă a fanteziei, a inventivităţii. Iată de ce aş vrea să adresez un apel către tinerii noştri compozitori să lucreze mai activ în domeniul muzicii cu program.

Marii clasici din trecut scriau multă muzică programatică — voi cita pe Liszt, Ceaikovski, Rimski-Korsakov. Aceşti compozitori pătrundeau adînc în esenţa programului pe care îşi propuneau să-l întruchipeze. Din acest punct de vedere avem multe de învăţat de la ei. La noi, însă, autorii pieselor cu program îşi limitează uneori sarcîna la redarea laturilor exterioare ale subiectului literar. Aşa este, după părerea mea, poemul simfonic „Mesteacănul alb" de A. Nesterov. Poemul cuprinde pagini de muzică bună ; mie însă mi se pare că autorul nu a reuşit să redea ideea principală din izvorul literar. Prea superficial a „citit" el subiectul.

Desigur că în piesele cu program un rol însemnat îl joacă procedeele de reprezentare sonoră. Astfel, în minunatul poem simfonic „Till Eulenspiegel" de R. Strauss, personajul principal este redat într-o formă aproape naturalistă. Dar în această compoziţie, în afară de „redarea" muzicală precisă a lucrurilor, este exprimată clar ideea generală, care este foarte

bună, şi acest fapt compensează afluenţa de amănunte naturaliste.

De altfel, în genul programatic ca şi în alte genuri muzicale, nu există reţete precise şi definitive — fă aşa şi nu altfel. Fiecare temă nouă cere o rezolvare nouă, procedee noi.

*

La noi se vorbeşte şi se poartă multe discuţii asupra caracterului popular în muzică. Uneori se afirmă că numai acea muzică are caracter popular în care se întîlnesc teme autentice luate din cîntece populare. Cum s-ar spune — muzica rusă trebuie să folosească numai teme luate din cîntecele populare ruse: muzica ucraineană — teme ucrainiene etc. Eu mă alătur unui alt punct de vedere. Fără îndoială că trebuie să folosim în lucrări cîntece populare, dar să le folosim nu sub formă de „citate" ci în mod creator. Experienţa din trecut ne oferă o serie întreagă de exemple minunate. In uverturile spaniole de Glinka, în simfoniile a II-a şi a IV-a şi în „Capriciul italian" de Ceaikovski, în „Uvertură pe trei teme ruse" de Balakirev, în operele lui Rimski-Korsakov, răsună numeroase melodii populare. Lucrul acesta împodobeşte mult lucrările amintite. Dar ele nu au devenit nicidecum populare numai prin faptul că compozitorii au folosit în ele pe o scară largă material folcloric. In primul rînd — şi acesta este principalul — cîntecul popular din toate aceste lucrări răsună *dinamic,* el se integrează în ţesutul muzical.

Caracter popular nu înseamnă doar alegerea reuşită a unui citat din folclor sau înşiruire de citate, lucru care poate fi observat într-o serie de compoziţii. Caracterul popular se manifestă şi în structura intonaţională a lucrării, şi în procedeele de dezvoltare, şi în factură, şi în polifonie, şi în orchestraţie. In sfîrşit, cel mai înalt criteriu de apreciere a caracterului popular este profunzimea şi însemnătatea ideii, care, desigur, trebuie să fie realizată într-o desăvîrşită formă artistică.

Cel mai bun exemplu îl oferă opera „Ivan Susanin" de Glinka. In această lucrare aproape că nu există de loc citate din folclor, totuşi tematica muzicală a operei este atît de naţional-rusă, atît de legată de cîntecul rus, de traiul popular rus, încît muzica ei o percepem de la sine ca fiind autentic populară.

Şi, dimpotrivă, sînt cunoscute exemple cînd deşi compozitorul foloseşte cîntecul popular, totuşi compoziţia nu devine prin aceasta populară. Multe exemple de acest fel găsim în creaţia lui Stravinski. Consider lucrarea „Petruşca" ca o excepţie. Această partitură nu poate fi dată ca exemplu de atitudine „antipopulară" în muzică, aşa cum uneori se spune.

*

Trebuie să remarcăm cu multă satisfacţie şi bucurie activizarea creaţiei de opere pe teme din contemporaneitatea noastră. Vreau să precizez că din punctul meu de vedere, noţiunea de *caracter contemporan* al unui subiect de operă trebuie considerată mai larg decît se obişnuieşte la noi. Tematica contemporană nu poate fi limitată numai la cadrul prezentului — anul 1955: pentru noi îşi păstrează actualitatea şi interesul artistic şi revoluţia din 1905, Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie din anul 1917, războiul civil ca şi Marele Război pentru Apărarea Patriei etc. Eroii acestor mari evenimente istorice ne sînt apropiaţi şi scumpi. Ei sînt contemporanii noştri. Chipurile lor pot şi trebuie să servească drept exemple luminoase pentru tînăra generaţie a oamenilor sovietici. Am impresia că din acest punct de vedere opera sovietică a realizat succese incontestabile: de pildă opera „Nichita Verşinin" de D. Kabalevski, a cărei prezentare este în pregătire la Teatrul Mare.

Putem releva un exemplu bun de atitudine critică din partea autorului faţă de creaţia sa. Mă refer la opera „Zarea" de K. Molcianov. La prima audiţie, autorului i s-au făcut o serie de observaţii critice serioase. După aceea el a modificat multe părţi din operă şi, după părerea mea, le-a modificat în bine. In prezent opera produce o impresie mult mai bună ca înainte. Aşteptăm s-o vedem neîntîrziat prezentată pe scena de teatru.

Compozitorul A. Cernov din Leningrad termină opera „Kiril Izvekov" (după romanul „Primele bucurii" de K. Fedin) care promite de asemenea să fie o lucrare interesantă. Trebuie salutată cotitura pe care au făcut-o compozitorii noştri de opere spre tematica sovietică contemporană.

Vreau să menţionez de asemenea montarea operei „Război şi Pace" de S. Prokofiev pe scena Teatrului Mic de Operă din Leningrad. Această lucrare este scrisă pe o temă istorică foarte interesantă, patriotică, şi care ne emoţionează foarte mult. Autorul a scris opera pentru a fi prezentată în două spectacole consecutive. Prezenta redactare a operei, pentru „un singur spectacol", este după părerea mea reuşită, dar, din păcate, în urma reducerilor substanţiale, s-a pierdut multă muzică bună. Se ştie că tetralogia „Inelul Niebelungilor" de Wagner este prezentată în decurs de patru spectacole consecutive şi atunci de ce opera lui S. Prokofiev „Război şi pace" nu ar putea fi prezentată în două spectacole? Cred că este necesar să se facă acest lucru.

*

Citeva cuvinte despre muzica de cameră. Compozitorii noştri scriu puţine cvartete şi sonate pentru vioară şi pentru violoncel. Pentru instrumentele de suflat — pentru flaut, oboi, clarinet, fagot, trompetă, corn etc. — aproape că nu se creează nimic. Din acest punct de vedere am rămas mult în urma clasicilor, care creau absolut pentru toate instrumentele.

Se știe că la noi muzica de cameră a ieșit de mult din cadrul îngust al „caracterului de cameră". Este profund greșit să se considere că în muzica de cameră cercul de idei și de emoții este mai puțin însemnat decît cel din alte genuri ; să amintim de pildă cvartetele de Beethoven, Ceaikovski, Borodin, care au o uriașă forță de influență artistică.

Trebuie să încurajăm prin toate mijloacele pe compozitorii sovietici care lucrează în genul muzicii de cameră. Aș cita aici pe B. Ceaikovski, care a terminat Cvartetul pentru coarde nr. 3, pe M. Vainberg, care a scris o sonată pentru vioară, pe R. Bunin care a scris o sonată pentru violă, și pe alți cîțiva. Dar de ce scriu ceilalți compozitori așa puțină muzică de cameră ? Cred că în aceasta un rol destul de mare îl are organizarea defectuoasă a propagandei în jurul muzicii sovietice. Uneori, lucrări de cameră pe deplin merituoase, din motive necunoscute, nu atrag atenția organizațiilor de concerte ; de pildă minunatul Cvartet de V. Vlasov a fost prezentat doar o singură dată în concert.

Organizațiile noastre de concerte și Fondul Muzical propagă nesatisfăcător muzica sovietică de cameră. Poate că tocmai această situație face ca tinerii compozitori să se intereseze mai puțin de genul de cameră.

*

Trebuie, în sfîrșit, să vorbim în mod special despre nivelul de cultură din activitatea componistică.

Mai este oare cazul să dovedim că activitatea de compunere a muzicii nu este o distracție ușoară ci o muncă serioasă și încordată ? Eu cunosc compozitori care scriu ușor, repede și gîndesc puțin asupra lucrărilor lor ; drept rezultat, ei obțin lucrări nedesăvîrșite. Părerea mea este că un adevărat artist trebuie să aibă o atitudine de eroism față de munca sa de creație, să nu-și îngăduie nici o imperfecțiune sau acel nechibzuit utilitarism.

Un studio cinematografic mi s-a adresat o dată cu rugămintea să scriu muzică pentru un film. Cînd am refuzat, invocînd că sînt ocupat, reprezentantul studioului mi-a spus : „Nu vă îngrijorați, noi o să vă asigurăm toate condițiile de muncă". Mărturisesc că am crezut că el se gîndește să mă elibereze de unele treburi curente sau să mă ducă pe litoral... Pînă la urmă însă am constatat că acest tovarăș se gîndea la cu totul altceva. „Dv nu scrieți decît temele — mi-a spus el — iar noi o să vă găsim ajutoare bune care vor scrie acompaniamentul și vor orchestra totul. Dv numai să-i supravegheați". Eu, desigur am refuzat o asemenea propunere. M-a uimit însă faptul că reprezentantul unei instituții atît de însemnate care creează lucrări artistice, consideră potrivit să încurajeze o practică atît de putredă, de meschină ! După cum s-a constatat, în acest studio lucrează într-adevăr compozitori care prezintă modeste „schițe tematice" iar concepția lor este apoi realizată de o așa-numită „brigadă", ale cărei nume rămîn necunoscute publicului.

Cred că asemenea sistem de creație muzicală nu poate fi considerat decît ca o cîrpăceală grosolană, ca o formă de exploatare a muncii de creație. Despre aceasta la noi se vorbește de multe ori în culise, dar nu întotdeauna se ia o atitudine hotărîtă împotriva acestor cîrpaci. Nu se poate să tolerăm în mijlocul nostru asemenea atitudine necinstită, mercantilă, față de artă ! De îndată ce un compozitor pornește pe acest drum căutînd „să lucreze mai puțin și să cîștige mai mult", el încheie activitatea sa de artist.

Fiecare muzician cinstit trebuie să aibă o atitudine cu adevărat *cavalerească,* nobilă, față de creația sa. Artistul, care în mod conștient prezintă o producție de calitate slabă, nu este cinstit nici în fața poporului și nici față de sine.

Nu este oare clar că adevăratul compozitor trebuie să lucreze *singur* asupra compoziției sale ? Sugestiile prețioase ale tovarășilor, criticilor, auditorilor pot să-i aducă mult folos, însă nu pot înlocui propria sa muncă de creație. Dacă un om scrie numai melodia iar altcineva scrie acompaniamentul sau instrumentează o muzică străină, aceasta nu este un ajutor tovărășesc. Eu aș denumi astfel de fapte ca o evidentă exploatare a omului de către om.

In sfîrșit, îmi voi permite să dau tinerilor compozitori cîteva sugestii practice pe care le consider foarte importante. Este absolut necesar ca fiecare compozitor să învețe să cînte bine la pian. Interpretarea la patru mîini, citirea liberă a partiturii ușurează mult studiul muzicii clasice și contemporane. A studia o lucrare nu înseamnă a o cînta o singură dată și apoi a trece la următoarea. A studia o lucrare înseamnă a o cînta de repetate ori și în decurs de mai multe zile (dacă ea a trezit un interes), astfel încît pînă la urmă, să pătrunzi secretul de creație al compozitorului respectiv.

Uneori mi se întîmplă să aud tineri muzicieni spunînd că studierea muzicii străine le răpește prea mult timp ; poate că ar fi mai bine ca ei să scrie ceva. Desigur că această părere este greșită. Căci tocmai studierea muzicii marilor maeștri din trecut aduce un uriaș folos tînărului compozitor : cu cît a studiat profund mai multă muzică bună a altora, cu atît

mai originală va fi, pînă la urmă, propria sa muzică.

Imi amintesc cum o dată i s-a spus unui tînăr compozitor din Leningrad că noul său opus aminteşte foarte mult de o cunoscută lucrare a lui Beethoven. Considerînd această observaţie drept o obiecţie serioasă, compozitorul a răspuns foarte mîndru: „Greşiţi, nu am auzit niciodată această creaţie a lui Beethoven!" Se-nţelege că răspunsul a sunat foarte curios întrucît acest compozitor era destul de instruit şi era obligat să cunoască moştenirea clasică. Dacă la timpul său, el ar fi studiat respectiva lucrare de Beethoven, poate că şi-ar fi scris altfel lucrarea, evitînd acea asemănare supărătoare.

Cred că originalitatea în creaţia muzicală trebuie înţeleasă larg. Folosirea diferitelor procedee ale compozitorilor proeminenţi din trecut nu înseamnă să copiezi pagini sau măsuri din lucrări cunoscute. Trebuie să aprofundezi bine tehnologia creaţiei lor, s-o înţelegi şi numai după aceea să foloseşti în scopuri proprii vreun procedeu, schimbîndu-l sau — încă şi mai bine — dezvoltîndu-l corespunzător cu propria sarcină de creaţie.

Cum trebuie studiată muzica? Desigur frecventarea zilnică a repetiţiilor şi concertelor nu este posibilă. Lucrul acesta îl ştiu bine din propria-mi experienţă. Dar spun sincer: studiind, pe timpuri, în conservatorul din Leningrad, eu şi tovarăşii mei de studii, din acel timp frecventam repetiţiile orchestrei filarmonice mult mai des decît tineretul nostru de astăzi. Acum, la repetiţiile din Sala Mare şi din sala Ceaikovski, aproape că nu întîlnesc de loc tineri compozitori. Poate că nu pot asista? Pe timpul nostru, nici noi nu puteam asista. De pildă, cînd repeta Emil Cuper, el cerea întotdeauna să fie scoşi din sală toţi străinii. Noi, studenţii, eram scoşi afară însă pătrundeam din nou în sală! Repetiţiile simfonice trebuiesc frecventate indiferent cum, acesta este un lucru pur şi simplu necesar! In anii de studii, la Conservator am ascultat atîta muzică cît n-am reuşit să ascult în toţi anii care au urmat. Sînt profund convins că lucrul acesta mi-a fost de mare folos.

Interpretarea muzicii clasice la patru mîini, studierea partiturilor, contribuie într-o mare măsură la educaţia tinerilor muzicieni. Să presupunem că la noi sînt interpretate mai rar simfoniile de Schumann şi Schubert. De ce n-am cerceta aceste partituri, de ce nu le-am interpreta la patru mîini? Ce neputincioşi apar de obicei acei muzicieni care citesc slab notele din partitură!

Imi amintesc de un examen pe care l-am dat la citirea partiturii. Cîntam la patru mîini cu N. A. Malahovski — un student foarte bun (acum e mort). Ne-a revenit să cîntăm Simfonia a II-a de Brahms; mie mi-a revenit să cînt la dreapta, iar lui la stînga. Eu citeam destul de acceptabil, Malahovski — mult mai slab decît mine. Ne încurcam mereu. A. K. Glazunov care asista la examen ne-a oprit şi ne-a întrebat: „Cunoaşteţi această lucrare?" Amîndoi am răspuns negativ. Atunci Glazunov a spus cu mult sarcasm: „Ce fericiţi sînteţi; mai aveţi să cunoaşteţi multe lucrări bune în viitor".

Aceste cuvinte pe care le-am auzit la vîrsta de 14—15 ani, mi-au amintit că într-adevăr există foarte multe lucrări bune şi ele trebuiesc studiate serios.

Am studiat mult la pian şi am învăţat să citesc destul de liber din partitură. Indemn cu toată căldura pe tinerii compozitori să înveţe neapărat acest lucru. Cîntatul la pian trebuie să intre în programul de studii zilnice al fiecărui compozitor.

*

In încheiere voi vorbi pe scurt despre critică, despre comportarea pe care ar trebui s-o aibă compozitorii noştri — tineri şi vîrstnici — faţă de critică.

Desigur că în starea în care se află în prezent critica muzicală nu ne satisface. Compozitorii au prilejul să fie serios mîhniţi nu atît pentru critică, cît pentru lipsa criticii. Presa noastră periodică reflectă foarte puţin şi nesistematic viaţa muzicală. In ziare nu întîlnim aproape de loc ecouri asupra lucrărilor muzicale, cu toate că o critică principială, profesională, ar putea aduce un folos foarte mare.

In tinereţe eu am subapreciat rolul criticii, nu ţineam seama de observaţiile făcute la adresa mea. Imi plăcea să repet cuvintele auzite cîndva şi puse pe seama lui S. I. Taneev, că criticii sînt acei muzicieni care din cauza lipsei de talent nu fac parte din rîndul celor criticaţi. Aceste cuvinte răsună bicluitor, dar sînt false. Chiar dacă Taneev a rostit cîndva aceste cuvinte, întreaga sa practică de creaţie şi cea muzicală şi socială, dovedesc contrariul.

Am intrat în conservator la vîrsta de 13 ani. De la profesorii mei, faţă de care aveam întotdeauna un sentiment de înaltă stimă, am învăţat foarte multe lucruri bune. Dar venind în contact cu oameni cu diferite orientări în creaţie, poate că nu am perceput totul în mod just. Cuvintele pe care le-am auzit a fi atribuite lui Taneev m-au convins că critica nu este necesară. Am început să am faţă de ea o atitudine de neîngăduinţă şi am considerat că, faţă de mine, eu sînt judecătorul suprem.

A trecut mult timp pînă să ajung să am față de critică o comportare cu totul nouă...

*

Uneori sînt întrebat despre atitudinea pe care o am față de lucrările mele proprii, în special față de cele simfonice. De obicei răspund la aceasta printr-un vechi proverb rusesc : copilul chiar dacă-i pocit, de părinți este iubit. Vezi că în compoziția ta sînt foarte multe lipsuri, totuși ți-e dragă. Dacă nu-ți iubești propria ta muncă (lucru care nu exclude atitudinea critică față de ea), dacă ai o comportare indiferentă față de rezultatele muncii, atunci nimic bun n-o să rezulte din aceasta. De aceea, nu voi ascunde că aproape față de toate compozițiile mele eu mă comport în general bine, deși îmi dau seama de lipsurile cuprinse în ele, lipsuri care uneori sînt destul de însemnate și de serioase. Compozitorul care încetează să vadă lipsurile din lucrările sale, rămîne în urmă în dezvoltarea sa, bate pasul pe loc.

Goethe a fost întrebat o dată pe care dintre lucrările sale o consideră ca fiind cea mai bună. El a răspuns : „Lucrarea asta n-am scris-o încă". Un răspuns foarte adevărat și uimitor de înțelept. Dacă un compozitor va numi una dintre lucrările sale drept cea mai bună dintre toate cîte a scris, nu va mai putea scrie în viitor. Amorul propriu nu are nimic comun cu dragostea față de propria creație, după cum îngîmfarea nu are nimic comun cu încrederea în forțele proprii, fără de care, de asemenea, nu se poate ajunge la nici un rezultat. Tocmai pentru aceasta studiem, pentru ca, atunci cînd pornim la munca de creație, să fim bine înarmați, să simțim acea încredere fermă în posibilitățile proprii.

Marea majoritate a lucrărilor mele simfonice, de cameră și altele îmi sînt și astăzi scumpe, poate cu excepția simfoniilor a II-a, a III-a și a IV-a, care sînt absolut nereușite. Probabil că aceste lucrări constituie reflectarea cunoscutului impas în creație. In afară de aceste trei simfonii, am mai avut încă lucrări care nu mi-au reușit și aș putea spune chiar că nu-mi plac. Cîndva o să încerc să vorbesc despre aceasta mai amănunțit. Foarte rareori compozitorii noștri fac expuneri autobiografice și autocritice, deși aceste „mărturisiri de creație" ar fi foarte folositoare pentru publicul muzical.

In ce privește năzuințele mele personale, scopul meu în viitor este de a scrie cît mai multe lucrări muzicale de diferite genuri, de a lucra pentru gloria poporului nostru, pentru gloria măreței noastre Patrii și a minunatei noastre culturi muzicale înaintate sovietice.

Figuri de compozitori sovietici

Nikolai Miaskovski

de ALFRED HOFFMAN

Publicul concertelor noastre, care cunoaşte personalitatea artistică a lui Nikolai Miaskovski aproape exclusiv prin prisma unor lucrări din ultima sa perioadă de creaţie — Simfonia a 27-a şi Sonata a II-a pentru violoncel — a putut să-şi dea seama că acest proeminent compozitor sovietic era un adevărat maestru al artei sale, avînd o gîndire muzicală clară şi logică, puternic sprijinită pe tradiţia clasică, era înzestrat cu darul de a dezvolta ideile muzicale în forme arhitectonice ample şi echilibrate. Ascultătorii acestor compoziţii au fost desigur impresionaţi de înţelepciunea, de umanismul nobil — exprimat cu mijloace întotdeauna sobre — care se degajă din paginile lor. Dar, trebuie să spunem totuşi că prea puţin s-a făcut pînă acum pentru a se dezvălui în chip multilateral figura acestui mare muzician, autor al unei vaste opere componistice şi pedagogice, al cărui exemplar ar lumina şi uşura calea multora dintre tinerii şi vîrstnicii slujitori ai artei muzicale din ţara noastră. Fiindcă, asemenea lui Prokofiev, ilustrul său prieten, cu al cărui drum artistic el s-a întîlnit adeseori, Miaskovski a fost un artist frămîntat de soluţionarea problemelor fundamentale ale vieţii şi creaţiei muzicale contemporane; şi dacă uneori el nu le-a dat răspunsul cel mai just, dacă unele perioade ale carierei sale s-au caracterizat prin îndelungi dibuiri şi înfrigurate căutări, această tendinţă spre progres, neîncetat afirmată, a fost chezăşia succesului, a înfloririi viguroase a talentului compozitorului pînă la ultimii săi ani. De aceea, ascultînd lucrările sale mai sus amintite — reprezentînd într-un fel adevăratul testament artistic al lui Miaskovski — vom înţelege mult mai adînc tîlcul lor dacă vom afla că aceste principii ale melodiei largi şi cantabile, ale echilibrului armonios între toate elementele muzicii, ale perceperii adînci a fenomenelor realităţii înconjurătoare, au fost afirmate practic de compozitor cu cea mai mare forţă de convingere, atunci cînd ajunsese la sfîrşitul unei poteci lungi, nelipsită de ascunzişuri şi ocoluri, parcursă însă cu conştiinţa minunatei perspective ce avea să i se deschidă la capătul ei.

Lucrările date la iveală de Miaskovski în perioada studiilor sale la Conservatorul din Petersburg, între anii 1906 şi 1911, fără să dovedească încă o personalitate artistică bine conturată, lasă să se întrevadă însă cu claritate fundamentul clasic al pregătirii sale muzicale, desăvîrşită sub îndrumarea unor maeştri ca Rimski-Korsakov şi Liadov. Simfonia I-a, cvartetele de coarde în fa minor şi re minor, Sonata I-a pentru pian şi cea pentru violoncel, romanţele pe versuri de Baratinski arată capacitatea tînărului muzician de a aborda, încă de timpuriu, genuri diferite şi foarte dificile. Această temeinică stăpînire a mijloacelor profesionale a fost de altfel caracteristică pentru întreaga dezvoltare ulterioară a lui Miaskovski, situînd roadele muncii sale creatoare la un înalt nivel de realizare artistică.

Ca şi pe Prokofiev, cu care a fost coleg, principiile sănătoase insuflate de marii săi dascăli în direcţia valorificării tradiţiilor şcolii naţionale şi a tezaurului folclorului rus, fundamentînd începuturile componistice ale lui Miaskovski, nu l-au putut totuşi feri de influenţele curentelor moderniste, deosebit de virulente, în epoca formării sale artistice. In perioada de reacţiune dintre cele două revoluţii burghezo-democratice din Rusia, apologeţii decadentismului, ai „noutăţii cu orice preţ", au infiltrat în rîndurile tineretului compozitoricesc, talentat dar încă neformat, idei dăunătoare mersului organic înainte al artei ruse. Conducătorii „seratelor de muzică contemporană" din Petersburg propovăduiau diferitele curente ce emanau din marasmul culturii burgheze în descompunere şi împroşcau cu noroi patrimoniul clasic şi pe marii lui făuritori. Nu arareori era „criticat" cu aroganţă aşa-zisul „analfabetism muzical" al lui Musorgski, sau evidenţiat „misticismul" ultimelor opere ale lui Korsakov, caracterul „dulceag şi eclectic" al muzicii lui Ceaikovski.

Sub influenţa lui Karatighin şi Krîjanovski, promotorii „seratelor", precum şi a poeţilor simbolişti, pe care-i cunoaşte în cercul lor artistic, Miaskovski creează unele romanţe şi chiar lucrări simfonice — ca alegoria „Tăcerea" pe un subiect de Egard Poë, sau poemul Alastor inspirat de Shelley — a căror bază ideologică e confuză, întunecînd accentele sincere care se desprind pe alocuri, din aceste pagini. Conştiinţa compozitorului, deşi nu îl orientează către

alegerea temelor celor mai importante în această epocă frămîntată a istoriei poporului rus, îi spune totuşi că drumul pe care a apucat e periculos. Dacă cercetarea creaţiilor sale din acea perioadă nu ne permite totdeauna să vedem în care parte înclină balanţa, scrierile sale critice indică însă cu limpeziciune că muzicianul, departe de a renega tradiţiile înaintaşilor săi, îşi dădea seama de impasul în care se afla şi era în căutarea unei ieşiri din această situaţie. Cînd geniul dinamic şi viguros al lui Prokofiev împrospătează deodată atmosfera muzicală din jurul său, stîrnind entuziasmul tineretului şi făcînd să surîdă cu ironie pe teoreticienii decadentismului, Miaskovski scrie în revista „Muzîka" în 1911 :

„Cu cîtă bucurie şi de asemenea cu cîtă surprindere descoperim acest fenomen luminos şi sănătos în amestecul nostru de moliciune, slăbiciune şi anemie... Compoziţiile lui Prokofiev, prin forţa, sănătatea şi prospeţimea lor, sînt chemate să galvanizeze atmosfera hibridă, dacă nu mucegăită, a vieţii noastre muzicale". *) Un an mai tîrziu, în 1912, Miaskovski ia atitudine dîrză şi deschisă împotriva ignoratorilor marilor figuri ale muzicii ruse. In articolul „Ceaikovski şi Beethoven", el dezvoltă ideea că simfonismul democratic, menit să se adreseze şi să înflăcăreze masele de milioane de oameni, fundamentat ca atare de Beethoven, a înflorit mai tîrziu numai în muzica rusă, şi anume în creaţia lui Ceaikovski. „Acum această idee a devenit un adevăr cardinal — scria Dmitri Kabalevski în nr. 4/1951 al revistei „Sovetskaia Muzika", — dar puţini sînt cei care ştiu că ea a fost exprimată pentru prima oară de nimeni altul decît de Miaskovski şi că el a exprimat-o atunci cînd în mintea majorităţii muzicienilor ruşi, molipsiţi de ideile modernismului, domnea cu totul alt punct de vedere despre marele geniu au muzicii ruse".

Tabloul creaţiei lui Miaskovski din perioada ce desparte anul absolvirii conservatorului de izbucnirea primului război mondial, tablou în care se încadrează lucrări ca Simfonia a III-a şi Sonata a II-a pentru pian, arată o predominanţă a culorilor deznădăjduite ; conştient de înfrîngerea dizolvantă a modernişti1or, compozitorul nu avea încă destulă putere să i se sustragă. In acelaşi timp, lipsa de perspectivă provenită din neînţelegerea procesului social pe care îl trăia, lipsă care sta la baza rătăcirii ideologice a multora dintre intelectualii ruşi, îl împiedică pe Miaskovski să-şi îndrepte privirile spre idei mai luminoase şi mai măreţe.

Dar contactul nemijlocit cu greutăţile vieţii ridică vălul de pe ochii compozitorului. Războiul, lupta grea în primele rînduri ca ofiţer de geniu, îl smulg pe Miaskovski din speculaţiile abstracte şi îi îndreaptă atenţia către lumea oamenilor simpli, către marile probleme sociale ale epocii. Melodiile populare, culese de data aceasta nu din cărţi, ci de la sursă, capătă acum pentru muzician o valoare nouă, nebănuită.

*) Citat din „Prokofiev" de I. Nestiev, ed. franceză, pag 42.

Fără să-şi dea seama de motivele adînci ale transformării prin care trecea, Miaskovski se maturizează în aceşti ani ca artist şi ca om. „Participarea mea la război şi unele întîlniri au întărit în mare măsură înclinaţiile mele democratice care se conturaseră încă din conservator... Războiul a îmbogăţit mult rezerva impresiilor mele lăuntrice şi exterioare şi a influenţat totodată, nu ştiu de ce, o anumită luminare a gîndurilor mele muzicale. Majoritatea însemnărilor mele muzicale de pe front aveau un caracter, dacă nu mai luminos, în orice caz mult mai obiectiv".

In viaţa lui Miaskovski, războiul şi apoi Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie 1917 au marcat începutul unei noi epoci. Asemenea tuturor intelectualilor progresişti, dar insuficient orientaţi în trecut, el se alătură de aci înainte cu trup şi suflet cauzei măreţe a făuririi culturii şi artei noi, a lumii socialiste. Incepînd din 1919, cînd devine colaborator al „Colectivului compozitorilor" — prima organizaţie a compozitorilor sovietici —, Miaskovski duce o hotărîtă şi curajoasă activitate pe tărîm social-artistic. Il găsim rînd pe rînd ca Director adjunct al secţiei muzicale din Comisariatul Poporului, membru în Juriul Editurii muzicale de Stat, colaborator al secţiei artistice din Consiliul ştiinţific de Stat şi al Academiei de ştiinţe artistice. Din anul 1932, el sprijină printr-o muncă neobosită propăşirea Uniunii Compozitorilor Sovietici. Miaskovski nu dispreţuia niciodată sarcinile ce-i reveneau în afara muncii de creaţie ; el găsea timp pentru toate şi li se dedica cu aceeaşi sîrguinţă şi conştiinciozitate, aducînd astfel o contribuţie considerabilă la propăşirea întregii vieţi muzicale sovietice. Sobru şi reţinut în relaţiile sale de zi de zi, Miaskovski era în fond pasionat de toate aspectele muzicii contemporane, de viaţa artistică clocotitoare ce pulsa în jurul său ; preocupat de propria sa creştere profesională, el urmărea în acelaşi timp fiecare succes, fiecare pas spre progres al tovarăşilor săi mai vîrstnici sau mai tineri. Nelipsit de la orice concert sau cenaclu unde se executa muzică sovietică, el îşi nota cu regularitate în jurnalul personal impresiile critice despre fiecare nouă lucrare, de mai mare sau mai mică importanţă. Orice compozitor care îi cerea sfatul găsea întotdeauna în Miaskovski un prieten sincer şi obiectiv, care îl ajuta să-şi analizeze creaţiile şi îl îndruma cu căldură şi competinţă. Toate aceste însuşiri au făcut ca scurt timp după numirea sa, în 1921, ca profesor de compoziţie la Conservatorul din Moscova, eminentul muzician să-şi cucerească prestigiul unui pedagog de frunte, spre clasa căruia tineretul muzical se îndrepta cu încredere şi dragoste. Necruţător cu acei care nu acordau importanţa cuvenită pregătirii lor profesionale, sau dovedeau superficialitate în munca artistică, Miaskovski ştia în acelaşi timp să respecte şi să dezvolte aptitudinile fiecăruia din elevii săi, fie aceştia mai mult sau mai puţin înzestraţi. Compozitori cunoscuţi ca Belii, Şebalin şi Şehter îi datorează

în bună parte pregătirea temeinică ce a chezăşuit succesele carierei lor artistice, iar peste 20 de lucrări scrise de elevii lui Miaskovski şi de discipolii acestora au fost distinse cu Premiul Stalin. E un bilanţ artistic care îl situează ca un adevărat şef de şcoală, ce a dedicat o mare parte a forţei sale de muncă formării pe drumul adevăratei măiestrii a tinerei generaţii de compozitori sovietici.

In lucrarea sa literară „Insemnări autobiografice despre o carieră creatoare," Miaskovski a dezvăluit cu o rar întîlnită capacitate de autoanaliză procesul frămîntatului său drum creator. Pildă de modestie şi obiectivitate, paginile ei fac să se desprindă, luminoasă, figura marelui muzician sovietic, a cărui atitudine faţă de propria sa producţie artistică, bazată pe înţelegerea profundă a adevăratelor ţeluri ale muzicii contemporane, l-a ajutat să se dezbare treptat de balastul influenţelor moderniste şi să păşească pe drumul realismului socialist.

După cum la Beethoven şirul sonatelor pentru pian, la Schumann al liedurilor, iar la Verdi cel al operelor scenice constituie o adevărată autobiografie artistică, în care putem distinge uneori, ca într-o oglindă, nu numai evoluţia creatoare a compozitorului, dar înseşi dispoziţiile sufleteşti sau sensul întîmplărilor vieţii sale, tot astfel simfoniile marchează principalele etape ale dezvoltării lui Miaskovski, ca om şi muzician. Ele ilustrează oscilaţia sa îndelungată între tendinţa de a zugrăvi fenomenele realităţii înconjurătoare, în transformarea ei revoluţionară şi lumea simţirilor individualiste, a sterilelor frămîntări interioare. In Simfonia a IV-a, de pildă, prima lucrare creată de Miaskovski după Revoluţie, finalul, mărturisind încercarea de a da o soluţionare pozitivă conflictului manifestat în părţile anterioare, nu reuşeşte să creeze un contrast convingător faţă de tonusul încordat, întunecos, al acestora şi astfel nu dă o imagine justă a perspectivei istorice deschisă prin marea răsturnare socială de la 1917, nu dă glas în mod veridic ecoului „evenimentelor trăite de curînd" pe care, după înseşi cuvintele compozitorului, el dorea să le redea în această simfonie. In schimb principiile simfonismului realist îşi află o întruchipare mult mai puternică în simfonia a V-a, rod creator al anului 1918. Folosirea în ţesătura muzicală, a melodiilor folclorice autentice, ca de pildă melodia „Colindei ruse" culeasă de Miaskovski în anii războiului în Ucraina apuseană, apare aci nu ca un element formal, ci ca un rezultat firesc al concepţiei compozitorului ce pătrunde de data aceasta în realitatea vieţii poporului său, aşa cum o cunoscuse el în anii grei ai războiului. Peisajul poetic al naturii patriei, duioşia dar şi tristeţea cîntecului de leagăn al ţărăncii obidite care-şi adoarme copilul, neistovitul optimism, specific poporului rus, oglindit în ritmurile de joc care îl întovărăşesc şi în clipele de supremă încordare, eroismul luptei pentru libertate, ce răsună în ritmurile de marş ale finalului, toate aceste sentimente trăiesc în Simfonia a V-a a lui Miaskovski, care arată înainte spre viitoarele succese ale compozitorului.

Drumul spre realism nu e uşor şi fără piedici; izbînzile alternează cu eşecurile. Cea de a VI-a simfonie, scrisă în anii 1922—23, menită să oglindească evenimentele războiului civil şi ale Revoluţiei din Octombrie, nu reuşeşte să întruchipeze veridic tema propusă, deoarece, după cum afirmă Miaskovski mai tîrziu, cu severitatea faţă de sine care îl caracteriza, „lipsa unei concepţii despre lume, consolidată din punct de vedere teoretic şi bine întemeiată... a cauzat o oarecare percepere intelectualist-neurastenică şi de sacrificiu a revoluţiei şi războiului civil". De aceea, aici, citatele muzicale ale cîntecelor revoluţiei franceze — La Carmagnole — a bocetului popular şi a imnului gregorian „Dies irae", n-au putut împiedica întruchiparea falsă a programului simfoniei, dominată de ideea „sacrificiului" şi nu de aceea a orizontului luminos deschis de revoluţie.

Puternic înclinat spre mijloacele de expresie ale muzicii orchestrale, Miaskovski continuă să-şi caute adevăratul său stil tot în domeniul simfoniei. Experienţele sale creatoare s-au concretizat în anii următori în încă cinci lucrări de acest gen, care nu aduc însă limpezirea mult aşteptată. Mai mult, în simfonia a 10-a, îndreptîndu-se ca izvor literar de inspiraţie, către poemul lui Puşkin „Călăreţul de Aramă", el dezvoltă tema exclusiv pe linia frămîntărilor psihologice, lăuntrice, ale eroilor, ajungînd la o excesivă complicare a limbajului muzical, care face partitura nu numai foarte greu de executat, dar şi anevoie de urmărit, chiar de către muzicieni. Frămîntat, dîndu-şi seama că se găseşte într-o criză creatoare, covîrşit de caracterul sumbru al imaginilor simfoniei, Miaskovski simte nevoia unor expansiuni lirice, a unei transparenţe sonore, care îi apar ca o oază într-un deşert. Astfel apar cele trei piese „Serenada", „Concertino lirico" şi simfonietta — aceasta din urmă conţinînd pagini din cele mai delicate şi mai sincer inspirate ale compozitorului.

Anii 1930—32 aduc o mare transformare în conştiinţa lui Miaskovski, ca şi a multor alţi creatori de artă sovietică; studierea aprofundată a marxism-leninismului, înţelegerea evenimentelor importante ale vieţii patriei lor, îi fac să se îndrepte cu hotărîre spre făurirea artei realismului socialist, spre abordarea temelor contemporaneităţii.

Din sfera simfonismului, Miaskovski caută să străbată spre domeniul cerinţelor artistice imediate ale poporului; el începe să scrie marşuri pentru fanfară, cîntece corale şi de mase, înregistrînd unele succese cum sînt „Cîntecul despre Lenin" — pe versuri de Surkov — şi „Aripile Sovietelor" — pe text de Aseev.

După cum unii talentaţi autori de cîntece se izbesc parcă de un zid impenetrabil atunci cînd tind spre cucerirea măiestriei marilor forme, se întîmplă ca şi unii simfonişti a căror gîndire muzicală e impregnată de un anumit abstractism, ale căror teme sînt de factură instrumen-

tală, să întîmpine mari dificultăți cînd e vorba să se exprime concis și concret într-o mică piesă vocală sau corală. Conștiința lui Miaskovski i-a dezvăluit și de astă dată cauza adîncă pentru care multe din cîntecele lui nu au dobîndit popularitatea dorită : „Lipsa principală a acestor cîntece — scria el mai tîrziu — și a tuturor lucrărilor mele din acest domeniu, o văd mai ales în insuficiența caracterului melodic direct, antrenant și atractiv. Ele sînt lipsite de simplitate lăuntrică, iar ideile lor muzicale sînt oarecum sărace și lipsite de cantabilitate".

Lărgirea orizontului artistic al lui Miaskovski a acționat însă favorabil asupra creației sale și l-a ajutat să dea viață — în cea de a 12-a simfonie a sa — unei teme atît de complexe și totuși nemijlocit legate de realitatea contemporană, ca aceea a transformării vechiului sat rus într-o puternică gospodărie agricolă colectivă. Deși vădește o anumită contrazicere între originalitatea programului propus și o tratare oarecum academică a formei simfonice, tratare insuficient de suplă pentru a fi în măsură să îmbrace într-un înveliș corespunzător conținutul concret de idei, — această simfonie, ale cărei trei mișcări întruchipează succesiv viața satului prerevoluționar, lupta pentru un viitor mai luminos și bucuria vieții în noul sat socialist, marchează o accentuare a tendințelor realiste în muzica lui Miaskovski.

Ca o nevoie de a se adăpa din nou la izvorul viu al legăturii cu patrimoniul clasic, care îi fertilizase începuturile sale creatoare, compozitorul revine acum asupra unor cvartete scrise în tinerețe ; suferind unele mici transformări, ele sînt publicate și executate la concerte aducînd parcă o adiere proaspătă ; primirea sinceră și spontană pe care publicul o face acestor lucrări i-a dat desigur de gîndit lui Miaskovski, care de multă vreme nu mai reușise să stabilească cu ascultătorii săi un contact atît de direct.

După ce în simfonia a 13-a, nereușind să se descătușeze încă de lumea frămîntărilor individualiste, compozitorul crease o muzică al cărei caracter subiectiv și oarecum straniu l-a determinat mai tîrziu să o califice doar ca pe „o pagină din jurnalul său", Miaskovski cunoaște o perioadă de intens avînt creator ; aceasta era determinată atît de dezvoltarea înfloritoare a Țării sovietice în anii 1934—41, cît și de pătrunderea adevărului cuprins în unele articole și documente de partid, care îi arătaseră în acea vreme necesitatea luptei împotriva înrîuririi decadentismului burghez. Trăsăturile intonaționale ale cîntecelor populare și de mase se integrează cu o organicitate sporită în țesătura simfoniilor lui, care capătă un caracter mai apropiat, vădind o accentuare a tendințelor democratice. În părțile lente ale simfoniilor a 15-a și a 16-a — inspirată din viața aviatorilor sovietici — descoperim o sensibilitate poetică necunoscută pînă atunci ; tradițiile simfonismului ceaikovskian sînt valorificate prin folosirea valsului în partea a III-a a simfoniei a 15-a, iar finalurile aduc prospețimea dansului popular și a cîntecului coral ; pentru prima oară Miaskovski creează în partea I-a a simfoniei a 16-a imaginile eroice atît de caracteristice omului sovietic, făuritor îndrăzneț al unei lumi noi.

Drumul era acum deschis ; a urmat o adevărată izbucnire a optimismului și lirismului cald, lipsit de acea strînsoare sufletească stearpă, care încătușa atît de îndelung timp pe compozitor : simfonia a 18-a în care folosirea temelor folclorice și a celor de creație personală concepute în spiritul acestora dă stilului întregii lucrări o unitate remarcabilă. Eforturile creatoare ale lui Miaskovski începeau să se concretizeze, călăuzind muzica sa pe un făgaș nou. În 1941, statul sovietic îi acordă o înaltă prețuire ; pe prima listă a laureaților Premiului Stalin, în fruntea muzicienilor se află înscris numele lui Miaskovski, distins pentru simfonia a 21-a. Profunzimea umanismului sovietic, dragostea pentru natură și pentru viața luminoasă își află în această nouă lucrare — adevărat poem liric — o întruchipare muzicală emoționantă. Construcția originală a simfoniei — într-o singură mișcare cu diferite episoade — e supusă de astă dată exprimării unor sentimente larg cuprinzătoare, care fac să vibreze sufletul ascultătorilor, la unison cu cel al compozitorului. Evadînd din subiectivismul îngust în care se zbătuse, Miaskovski găsește drumul către inima celor din jurul său, dînd muzicii sale acea forță de generalizare proprie adevăratelor opere de artă realiste. Simfonia are un mare succes de public ; de altfel, dezvoltarea liniei lirice, prin mijlocirea melodiilor cantabile și a imaginilor apropiate de acelea ale cîntecului popular, a constituit și mai tîrziu baza succeselor creatoare ale lui Miaskovski, consacrate prin acordarea Premiului Stalin de gradul I pe anii 1943 și 1945 cvartetului de coarde numărul 9 și concertului pentru violoncel. În timpul Marelui Război pentru Apărarea Patriei, alături de întregul popor sovietic în lupta pentru zdrobirea cotropitorilor fasciști, căutînd să dea glas în muzica sa acelor sentimente de înălțător eroism care îi erau inspirate de realitatea tragică și măreață pe care o trăia, Miaskovski dă la iveală — în afară de simfoniile 22, 23 și 24, în care regăsim dezvoltate unele principii creatoare enunțate anterior în simfonia a 16-a — și poemul-cantată „Kirov e cu noi".

În acele împrejurări grele, compozitorul își dă seama de valoarea mobilizatoare a genului vocal-simfonic, menit să vorbească poporului într-o limbă mai concretă, mai convingătoare. Fără să renunțe la principiul dezvoltării simfonice, Miaskovski s-a îndreptat, ca inspirație melodică, spre expresia artistică cea mai directă a sentimentelor poporului sovietic : cîntecele de arme, de luptă. Intonațiile lor au împrumutat întregii lucrări o sevă dătătoare de viață și astfel compozitorul a creat imaginea puternică a Leningradului — orașul erou — ai cărui apărători înfruntau moartea îmbărbătați de exemplul luminos al conducătorului comunist Kirov, „marele cetățean". E lesne de înțeles de ce tocmai în această lucrare, Miaskovski a reușit să se apropie cel mai mult

de întruchiparea muzicală veridică a tematicii contemporane.

După război, epoca reconstrucției a ridicat și în fața muzicienilor sovietici probleme noi, de mare răspundere. Incercările hotărîtoare prin care trecuse, victoria asupra fascismului, dobîndită cu prețul unor jertfe uriașe, maturizaseră poporul sovietic și îi măriseră în același timp exigența față de oamenii săi de știință și de artă. Miaskovski, al cărui drum creator fusese atît de complicat și contradictoriu, dar care avea acum înapoia lui un șir de izbînzi de frunte ce i-ar fi permis să tragă concluzii de mare ajutor în evoluția sa neîncetată spre progres, a manifestat totuși în acești ani unele confuzii în orientarea sa artistică. Astfel, alături de creații izbutite cum sînt simfonia a 25-a și Cvartetul nr. 12, el compune și o lucrare simfonică mare „Kremlinul noaptea", în care, părăsind cuceririle proprii din cantata „Kirov e cu noi", alunecă din nou spre o muzică încărcată, cu contururi neprecise, în vădită contradicție cu textul. In același timp, reeditează o serie de lucrări mai vechi, dintre care unele cu vădite trăsături formaliste.

De aceea, și numele lui Miaskovski a figurat alături de acela al altor mari compozitori — Prokofiev, Șostakovici, Haciaturian — în Hotărîrea din februarie 1948 a C.C. al P.C.U.S. în problemele muzicii, care a atras atenția asupra rătăcirilor lor și a arătat ce anume așteaptă poporul sovietic de la compozitorii săi de frunte.

Chemat din nou ca profesor la Conservatorul din Moscova, Miaskovski a simțit dragostea și prețuirea de care era înconjurat, și a putut găsi forța să rupă, de astă dată definitiv, cu tot ceea ce dăunase în trecut mersului său înainte. In cei doi ani care au urmat Hotărîrii, el a scris lucrări de o înaltă valoare muzicală și morală; aceste lucrări, Sonata a 2-a pentru violoncel, Cvartetul nr. 13 și Simfonia a 27-a, marchează nu numai sfîrșitul dar și apogeul operei lui Miaskovski. In ele, miezul tradițiilor clasice, claritatea și echilibrul superior — ce disting, între altele, operele de artă a căror valoare rezistă vremii — se îmbină cu originalitatea creatoare și experiența artistului matur, care izbutește să sintetizeze concluziile unor decenii de zbucium creator neîntrerupt.

Marele compozitor n-a mai apucat să participe la prima audiție a simfoniei a 27-a, care a triumfat după moartea sa. Dar ea a stabilit definitiv, în istoria muzicii contemporane, sensul întregii activități de om și de artist a lui Miaskovski, a cărui chemare către tovarășii săi, muzicienii sovietici, Kabalevski o tălmăcește astfel:

„Mergeți înainte cu curaj! Nu vă fie frică de nici o greutate! Luptați, și veți atinge marile și luminoasele țeluri care vă așteaptă!".

Muzicologul I. Martînov la Uniunea Compozitorilor și la revista „Muzica"

În cadrul Lunii Prieteniei Romîno-Sovietice, am primit vizita cunoscutului muzicolog sovietic Ivan Martînov. Prezența sa în mijlocul muzicienilor romîni a dat prilejul unor discuții prietenești, vii și interesante, care au avut loc la sediul Uniunii Compozitorilor din R.P.R. și la redacția revistei „Muzica".

La prima întîlnire a muzicienilor noștri cu oaspetele sovietic, compozitorul Ion Dumitrescu, secretar al Uniunii Compozitorilor din R.P.R. a făcut — la cererea acestuia — o scurtă dar substanțială trecere în revistă a creației muzicale românești de la istorica Rezoluție a C.C. al P.C.U.S. încoace, reliefînd principalele planuri de dezvoltare, precum și problemele legate de înflorirea muzicii noastre noi. Vorbitorul a subliniat că o serie de acțiuni cum sînt intensificarea tipăriturilor muzicale, dezvoltarea schimburilor artistice prietenești, dezvoltarea legăturilor în domeniul radiofonic și muzicologic au contribuit la popularizarea muzicii noastre peste hotare. Uniunea Compozitorilor aduce prinosul ei de recunoștință celor care s-au străduit pentru aceasta. Totuși, trebuie amintit că există încă unele lacune în această privință, pentru înlăturarea cărora Uniunea Compozitorilor a inițiat un număr de măsuri printre care tipărirea unei cărți în mai multe limbi, în care vor fi cuprinse principalele aspecte ale dezvoltării muzicii românești. De asemenea vor fi trimise în străinătate pe o scară mai largă, cele mai reprezentative lucrări muzicale ale compozitorilor romîni, ceea ce va înlesni cunoașterea și înțelegerea creației noastre peste hotare. Apropiata vizită a muzicienilor noștri în Uniunea Sovietică este salutată cu bucurie, căci ea va însemna un serios pas pentru strîngerea legăturilor de prietenie cu muzicienii sovietici, pentru cunoașterea reciprocă.

Luînd cuvîntul, muzicologul I. Martînov a mulțumit compozitorului Ion Dumitrescu pentru expunerea sa. Oaspetele a fost deosebit de impresionat de acțiunea de valorificare a moștenirii muzicale a lui George Enescu, pe care l-a cunoscut personal, și de caldele cuvinte care au fost rostite la adresa lui Béla Bartók, un devotat prieten al poporului romîn și al muzicii sale. Referindu-se la revista „Muzica", I. Martînov a arătat că, după părerea sa, nivelul ei a crescut considerabil. Conținutul revistei este cu mult mai bogat și mai interesant; la fel, anexele muzicale și muzicologice. În privința popularizării muzicii românești peste hotare, muzicologul sovietic și-a exprimat părerea că succesul în această acțiune depinde în primul rînd de interpreții romîni care trebuie să înscrie în repertoriul lor cît mai multe lucrări românești, atunci cînd pleacă în turnee. Acest lucru va fi deosebit de eficace pentru cunoașterea și aprecierea creației românești în străinătate. La sfîrșitul întîlnirii, I. Martînov și-a exprimat dorința vie de a asculta creațiile noi ale muzicii românești și de a-și împărtăși apoi impresiile.

După un număr deosebit de

Cîntăreața Goar Gasparian și muzicologul I. Martînov, la sosirea în București, pe peronul aerogării Băneasa

bogat de audiţii, care au avut loc la Uniunea Compozitorilor şi la Radiodifuziune, I. Martînov a împărtăşit în cadrul unei întîlniri cu muzicienii noştri, impresiile sale. Muzicologul sovietic a arătat că înfăţişarea actuală a muzicii noastre se poate concretiza în următoarele aspecte: bogăţia lucrărilor şi genurilor, diversitatea individualităţilor creatoare şi a stilurilor personale, accesibilitatea limbajului muzical, tendinţe considerabile spre o artă realistă, precum şi raportul strîns dintre muzica cultă şi cîntecul popular. Pentru acesta din urmă, Ivan Martînov a manifestat întotdeauna un viu interes.

Muzicologul Ivan Martînov întreţinîndu-se cu membrii redacţiei, cu prilejul vizitei făcute la revista „Muzica"

După aceste apercieri de ordin general, I. Martînov a trecut la caracterizarea, în parte, a tuturor lucrărilor pe care le-a audiat, făcînd interesante remarci pe marginea lor. In legătură cu aceasta vom reveni pe larg în numărul viitor al revistei.

In cursul vizitei sale la revista „Muzica', oaspetele sovietic s-a întreţinut îndelung cu membrii redacţiei în frunte cu compozitorul Zeno Vancea, redactorul şef. I. Martînov — un vechi cititor al revistei „Muzica" — a împărtăşit membrilor redacţiei sfaturi preţioase din experienţa muncii de elaborare şi tipărire a revistei „Sovetskaia Muzika". Totodată el s-a referit la probleme de conţinut în jurul cărora discuţiile au prezentat un interes deosebit. Printre temele abordate se află problema întrepătrunderii creaţiei populare cu creaţia cultă în lumina exigenţelor contemporane, problema caracterului popular ş. a.

Concursul de cîntece instituit de Uniunea Compozitorilor în cinstea Congresului Partidului

In cinstea Congresului Partidului Muncitoresc Romîn, Uniunea Compozitorilor din R.P.R. a instituit un Concurs pentru cele mai bune cîntece de masă. Aceste cîntece au o tematică largă, legată de realizările poporului nostru în toate domeniile de activitate, sub conducerea Partidului.

Termenul de predare a lucrărilor este 5 decembrie a. c. cînd concursul se închide. Pe ziua de 7 decembrie se convoacă juriul, care va cerceta lucrările şi va acorda premiile:

Două premii I, lei 2.000;
Trei premii II, lei 1.500;
Patru premii III, lei 1.000.

Aceleaşi premii vor fi acordate şi textelor respective.

In acelaşi timp Uniunea Compozitorilor a iniţiat un concurs de cîntece în cinstea Congresului Partidului şi pentru studenţii de la conservator. Premiile vor fi următoarele:

Două premii I a lei 1.000.
Trei premii II a lei 750.
Patru premii III a lei 500.

Secţia de muzică de masă a Uniunii Compozitorilor urmăreşte cu atenţie concursul şi un mare număr de compozitori şi-au anunţat participarea.

Cele mai izbutite lucrări vor fi publicate de revista „Muzica" într-un volum consacrat anume.

Recitalul cîntăreţei Goar Gasparian

Printre distinşii artişti ai Uniunii Sovietice, care ne-au vizitat de curînd ţara cu prilejul Lunii Prieteniei Romîno-Sovietice, un loc deosebit

Goar Gasparian la recitalul de la Ateneul R.P.R.

îl ocupă fără îndoială eminenta cîntăreaţă Goar Mihailovna Gasparian, care, alături de pianistul Iacov Zak, de violonistul Igor Oistrah şi de dirijorul Nikolai Anosov, au stîrnit în publicul romînesc un entuziasm viu şi cald.

Născută la Cairo, Goar Gasparian şi-a desăvîrşit educaţia muzicală sub îndrumarea a doi renumiţi maeştri ai şcolii vocale italiene contemporane. Valorificarea reală însă a excepţionalelor sale resurse vocale nu şi-a putut-o face decît o dată cu întoarcerea în patria sa, în Armenia sovietică, unde i s-au creat condiţiile necesare să poată desfăşura o activitate constructivă dintre cele mai bogate şi mai rodnice, atît ca artistă lirică de operă cît şi ca interpretă de concert.

In aceste condiţii prielnice unei sănătoase dezvoltări artistice, Goar Gasparian a putut să debuteze pe scena Teatrului de Operă şi Balet din Erevan, cîştigîndu-şi în scurt timp întreaga admiraţie a compatrioţilor săi, pentru talentul vocal şi pentru înaltul nivel al interpretării sale artistice.

Artistă a poporului din R.S.S. Armenia, laureată a Premiului „Stalin", tînăra cîntăreaţă posedă un glas de o frumuseţe rară, un timbru limpede şi luminos, o voce plină, egală şi rotundă, un registru mediu de adevărată soprană lirică, un registru acut cristalin şi strălucitor de soprană de coloratură.

E unul din acele glasuri generoase naturale, cum rareori întîlnim chiar în ţara *bel-canto*-ului, Italia, şi care îmbină caracterul liric bogat şi robust cu o extraordinară uşurinţă pentru vocalize.

In cîteva cîntece populare armene, cu inflexiuni de un farmec şi de un pitoresc original, distinsa cîntăreaţă a pus atîta suflet, atîta căldură, atîta varietate de colorit, atîta meşteşug în redarea tuturor intonaţiilor cerute de vocalizele specifice ale muzicii populare armene, încît a stîrnit via admiraţie a publicului nostru.

Atît în muzica populară, cît şi în cea clasică sau în muzica de operă, Goar Gasparian a dovedit că este o artistă cu multiple resurse, o interpretă inteligentă, care ştie să păstreze şi să adîncească diversele stiluri ce se cuvin fiecăruia din aceste diferite genuri muzicale.

In „Vocaliza" de Rahmaninov, în aria Ţarinei din „Cocoşul de aur" de Rimski, ca şi în „Privighetoarea' de Aliabiev, glasul cîntăreţei a sunat cu o puritate de cristal, cu inflexiuni moi şi catifelate, iar pasajele de coloratură au fost redate cu o tehnică perfect condusă.

Dacă uneori cîntăreaţa, amintindu-şi de scena de operă, accentuează poate prea mult mimica sa pentru a da cît mai multă expresie cîntului său, ca în „Ave Maria" de Schubert sau în „Cîntecul de leagăn" de Brahms, în schimb emoţia sinceră şi puternică ce se desprinde din felul, de a cînta, din maniera sa nouă şi personală, de a interpreta unele lucrări clasice, nu pot să nu provoace în auditor admiraţia cea mai vie.

Marile arii de coloratură din repertoriul liric universal, aria Ofeliei din „Hamlet" de A. Thomas, aria din „Dinorah" de Meyerbeer, care figurau în program, la care artista a mai adăugat cu o largă generozitate încă altele, printre care şi aria Violettei din „Traviata" de Verdi, — au evidenţiat mai mult puritatea şi perfecţiunea teh-

nică, ce-i permite să jongleze cu vocalizele cele mai uluitoare ca dificultate (în aria Ofeliei, vocea urca la fa diez supra acut), dozarea judicioasă a efectelor vocale, dramatismul și emoția puternică cerută adesea de expresia muzicală.

În același timp s-a putut încă o dată constata că pentru a interpreta dificilul rol al Violettei din „Traviata", numai o asemenea voce care îmbină un *soprano lirico spinto* cu un *soprano* de coloratură poate da acestui rol o realizare perfectă din toate punctele de vedere.

Multiplele calități artistice ale cîntăreței sovietice au produs o impresie dintre cele mai puternice asupra publicului romînesc, care a răsplătit arta sa minunată cu nesfîrșite și calde ovații entuziaste.

Justa expresie și curata pronunțare romînească a două cîntece de Brediceanu, adăugate ca supliment la seria lungă de bisuri acordate de Goar Gasparian, au stîrnit entuziasmul general al sălii.

Nu putem să nu aducem aci și omagiul nostru de admirație pentru acompaniamentul precis, discret și muzical al pianistei G. V. Alexandrova, nu putem uita nici aportul prețios al flautistului nostru F. Pitaru-Bulimar.

In concertul simfonic al Filarmonicii de Stat, dirijat de maestrul Nikolai Anosov, Goar Gasparian a interpretat trei arii din operele lui Mozart și anume: Aria lui Cherubin din „Nunta lui Figaro", aria Reginei nopții din „Flautul fermecat", aria Constanței din „Răpirea din Serai", precum și Variațiunile de Adam pe o temă de Mozart, cu aceleași prețioase calități vocale, cu aceeași tehnică volubilă, cu aceeași artă subtilă și perfectă, cu care a fost realizat și bogatul program al recitalului, în ciuda eforturilor la care fusese supusă de mulțimea concertelor date la noi.

Publicul nostru a răsplătit pe distinsa cîntăreață sovietică cu nenumărate aplauze, omagiu de admirație adus, deopotrivă, înaltului nivel al artei muzicale sovietice.

ALFRED ALESSANDRESCU
maestru emerit al artei din R.P.R.

Concertele date de violonistul Igor Oistrah

Pe Igor Oistrah l-am cunoscut în 1949 la Budapesta cînd, în cadrul Concursului internațional al Festivalului tineretului și studenților, cucerise premiul I. Această distincție însemna un mare succes, cu atît mai mare cu cît Igor Oistrah nu avea nici 18 ani. Rezervat, afabil, prietenos și de o rară modestie, el își cucerise din capul locului toate simpatiile...

Ne-am revăzut mai tîrziu, în chip cordial, la Leningrad. Era în 1953. Intîmplarea făcînd ca fiecare să avem de dat un concert în aceeași seară, nu am putut să ne ascultăm. Dar a doua zi am urmărit benzile de magnetofon, ne-am verificat impresiile și ne-am confruntat părerile, într-un spirit de tovărășească înțelegere, asupra tuturor problemelor de interpretare ridicate de concertele respective.

Anul acesta fiind în turneu de concerte cu Filarmonica din Timișoara, am aflat cu bucurie că Igor Oistrah va fi, pentru o lună, oaspetele nostru, în cadrul Lunii Prieteniei Romîno-Sovietice.

Am fost măgulit să aflu, de asemenea, că la descinderea sa din avion, pe aeroportul Băneasa, prima sa întrebare a fost despre mine. De îndată ce ne-am întîlnit, am hotărît, la propunerea sa, să cîntăm împreună Concertul de Bach în mi minor pentru două viori și orchestră.

Trebuie să arăt că pe măsură ce avansez în vîrstă și în cariera mea artistică, execuția și aprofundarea operei marelui Bach îmi apare ca piatra de temelie pe care trebuie să se sprijine orice realizare violonistică de reală valoare.

In ceea ce privește interpretarea dublului concert de Bach, Igor Oistrah venea nu numai cu calitățile sale de eminent violonist dar și cu bogata experiență dobîndită de la tatăl său, alături de care deseori îl cîntase. In amintirea mea stăruia pe de altă parte, trainic, spiritul și stilul de interpretare al marelui nostru maestru George Enescu, pe care îl urmărisem cu prilejul memorabilului concert dat la București împreună cu Jehudi Menuhin. Concertul îl studiasem de altfel, înainte, cu minuțiozitate, împreună cu profesorul și compozitorul Vasile Filip — el însuși unul dintre elevii maestrului Enescu și cunoscător în amănunt al interpretării pe care marele nostru muzician o da lucrărilor lui Bach. Inarmați cu asemenea valoroase învățăminte, ne-am pus de acord asupra intensității sonorităților, pe anumite pasaje, în părțile solistice, asupra respectării anumitor trăsături de arcuș necesare redării cît mai luminoase, și în același timp așezate, a frazelor muzicale — cu deosebire în partea mijlocie (largo ma non troppo) — și în general asupra respectării neștirbite a indicațiilor de tempo aflate în partitură — chezășia indiscutabilă a unei bune interpretări.

Execuţia concertului de Bach alături de eminentul violonist sovietic a contribuit să îmi imprime şi mie un anumit ritm, care fără a-l numi „de fier" era totuşi mai ponderat — cu deosebire în final — ceea ce a făcut ca discursul muzical să se desfăşoare într-un tempo mai aşezat şi totuşi liber, curgător. Am repetat în două rînduri concertul fără orchestră, în cea mai perfectă înţelegere. La repetiţiile cu orchestra Filarmonica de Stat „George Enescu" sub conducerea dirijorului Mircea Basarab, Igor Oistrah a cerut în general să se cînte piano şi insistenţa lui pentru respectarea cît mai strictă a valorii notelor a fost manifestă şi aici. Pentru mine, această interpretare a dublului concert de Bach, realizată alături de Igor Oistrah, a fost deosebit de rodnică, de bogată în învăţăminte şi socotesc că dîrza muncă artistică a strălucitului violonist sovietic constituie pentru noi un exemplu dintre cele mai frumoase, demn de a fi urmat.

*

Igor Oistrah apare pe podiul sălii de concert cu o naturaleţe, cu o lipsă de poză, atrăgătoare. Privirea sa este senină, luminoasă şi artistul are o mare stăpînire de sine.

Cea dintîi piesă atacată este de o remarcabilă forţă violonistică : Sonata în sol minor, pentru violină solo de Bach. Adagio iniţial nu e o simplă „improvizaţie" — aşa cum au fost înclinaţi să îl socotească unii comentatori — nici chiar în sensul cel mai bun al cuvîntului, ci o mişcare lentă, ca un preludiu, care dincolo de elementele-i de virtuozitate şi de nuanţele expresive, are un bogat şi profund conţinut emoţional. Acest adagio generează în ascultător o adevărată elevaţie spirituală. Igor Oistrah a cîntat cu o mare siguranţă şi într-o manieră sobră. El a vădit interiorizare şi o concepţie matură despre muzica lui Bach. Mai departe a dominat uşor fuga, cu toate dificultăţile pe care aceasta le ridică şi cele trei planuri — melodic, armonic şi de bas — au fost scoase luminos în evidenţă. In *Siciliano* a redat cu o simţire profund umană caracterul pastoral al mişcării — la origine un dans popular, realizînd frumos acea trecere de la austeritatea severă, a fugii, din zonele înalte ale gîndirii, către cele mai pămînteşti — ca să spunem astfel — ale Sicilianei. In presto final, interpretul a evidenţiat, de asemenea cu măiestrie, datorită unei frazări deosebit de curgătoare, conţinutul plin de spirit al muzicii lui Bach.

Ar fi greu, fără îndoială, să ne referim, în detaliu, la întreg repertoriul violonistului, care este neobişnuit de mare. Numai la noi a cîntat circa 30 lucrări din marele repertoriu de concert şi aceasta într-un timp record — ceea ce dovedeşte că Igor Oistrah dispune în permanenţă de el. Dorim să relevăm însă unele din „vîrfurile" realizărilor sale.

In această ordine de idei se cuvine citată în primul rînd Sonata-baladă nr. 3 de Ysaye dedicată lui George Enescu. Şcoala sovietică de vioară acordă toată importanţa meritată lucrărilor pentru violină solo, socotite în măsură să evidenţieze multiplele posibilităţi tehnice şi resurse expresive ale acestui instrument. Printre cei mai iluştri autori de lucrări scrise pentru vioară solo se află — alături de Paganini, Wieniawski, Szymanowski, Ernst etc., şi vestitul violonist şi compozitor belgian Eugène Ysaye care a lăsat şase asemenea sonate.

Igor Oistrah şi Ion Voicu, după interpretarea Concertului în mi minor pentru două viori şi orchestră de Bach

Ele nu se adresează decît virtuozilor de prima mînă şi execuţia Sonatei a III-a de către Igor Oistrah a însemnat o strălucită demonstraţie a chipului în care şcoala sovietică de vioară izbuteşte nu numai să rezolve cele mai grele probleme de tehnică, dar să şi dea primatul elementelor de conţinut ale muzicii.

Oistrah a prezentat o mare parte din cele mai importante lucrări clasice din literatura viorii cum sînt Concertele de Beethoven, Mendelssohn, Ceaikovski şi „Simfonia spaniolă" de Lalo, fiind de relevat deplina stăpînire tehnică a acestora şi într-o mare măsură, a stilului propriu fiecărei lucrări.

In Concertul de Beethoven cîntat cu orchestra simfonică a Filarmonicii de Stat „George Enescu", sub conducerea dirijorului Mircea Basarab, Oistrah a vădit un echilibru desăvîrşit în expunerea discursului muzical. Intrarea sa în Allegro ma non troppo a fost făcută calm şi solistul nu s-a depărtat o clipă de ţinuta sa sobră obişnuită. Expunerea temelor a fost realizată cu eleganţă şi claritate, şi reintrarea sa, după ca-

denţă (de Kreisler) a fost pătrunsă de o subtilă poezie. Frazarea sa, în pasajele lirice din larghetto, a apărut caldă şi emoţiile artistice prilejuite de artist vor cuceri tot mai mult inimile ascultătorilor, o dată cu evoluţia sa — atît de sigură — către perfectul stil beethovenian. Plin de strălucire a fost redat şi rondo-ul final — interpretarea dată de Oistrah Concertului de Beethoven purtînd pecetea robusteţii, a tinereţii şi optimismului.

In Concertul de Ceaikovski, solistul a înfăţişat cu strălucire, datorită virtuozităţii sale, întreaga plasticitate şi întregul caracter rus al melodiilor. Indeosebi suavul cîntec „Amintiri dintr-un loc drag" ce stă la baza Canzonettei, a fost redat cu un sentiment de poetică reverie, pentru ca în focosul final, desfăşurat într-un tempo de maximă vivacitate, Oistrah să dea justa măsură a remarcabilei sale bravuri violonistice.

Aici am putut aprecia, sub raportul tehnicii, excepţionala capacitate a violonistului de a executa sunete în chip foarte distinct, chiar atunci cînd le desfăşoară într-o succesiune extrem de rapidă (minunatul său *détaché*).

Concertul de Mendelssohn a fost redat într-un stil romantic pătruns de distincţie. Ca şi în Concertul de Beethoven, Oistrah nu a atacat puternic ceea ce a făcut ca intensitatea sonorităţii de ansamblu a orchestrei să apară sporită. Dar căldura cu care a cîntat a pătruns chiar şi în cadenţă, redată de interpret cu o vie participare, cu o adevărată pasiune.

Igor Oistrah interpretînd poemul de Chausson

Expresiv în Andante, Oistrah a ştiut să excludă aici orice urmă de dulcegărie (pe care alţi interpreţi nu reuşesc să o evite) graţie unei frazări austere, plină de noblete.

Interpretul a avut un ton generos (vioara sa este un foarte bun Guarnieri) în Simfonia spaniolă. El a păstrat cu succes caracterul liric, cantabil precum şi ritmica pregnantă (pe cea din intermezzo în tempo de habanera, a redat-o cu mult nerv) şi în general culoarea meridională a acestei lucrări de mare strălucire.

Preţuind mult elanul tineresc cu care a fost executat rondo-ul final, ne exprimăm părerea, că un tempo puţin mai aşezat ar putea să majoreze poezia temei principale.

Şcoala franceză a mai fost reprezentată în bogatul repertoriu al violonistului şi prin Sonata de Franck, Poemul de Chausson, Rondo capriccioso de Saint-Saëns ş. a.

In Recitativo-fantasia din Sonata de Franck, Igor Oistrah a realizat fermecătoare momente, de confidenţă gravă, intimă şi visătoare, tot aşa cum în finalul Poemului de Chausson cîntul său a apărut plin de poezie.

Cele două piese din literatura violonistică sovietică oferite la recitalurile sale au fost de un remarcabil interes artistic. Astfel valsul din baletul „Cenuşăreasa" de Prokofiev ne-a înfăţişat un aspect semnificativ al artei marelui compozitor sovietic care a ştiut întotdeauna să făurească melodii pline de originalitate, de prospeţime şi îndrăzneală. In ceea ce priveşte Poemul-cîntec de Haciaturian, acesta a fost profund evocator pentru poezia peisajului şi a vieţii armene, grăitor pentru măiestria cu care ilustrul compozitor sovietic face să răsune în muzica sa lumea feerică a basmelor şi baladelor, a cîntecelor şi jocurilor poporului armean.

Acompaniat la pian cu seriozitate şi cu atenţie susţinută de către I. V. Kollegorskaia, Igor Oistrah a dat o profuzie de suplimente în care Ave Maria de Schubert, Campanella de Paganini, Dansurile ungureşti de Brahms, ca şi Poloneza şi Legenda de Wieniawski etc. etc. au venit să demonstreze nu numai virtuţile artistice ale tînărului muzician sovietic care le stăpîneşte în chip atît de prestigios, dar şi valoarea unei arte care, poate mai mult decît oricare alta, contribuie la înfrăţirea celor ce cred în ea, la înfrăţirea popoarelor.

ION VOICU
artist emerit al R.P.R.
laureat al Premiului de Stat
şi
J. V. PANDELESCU

Concertele date de pianistul Iacov Zak

Întotdeauna nevoie de un oarecare timp pentru a putea aprecia, în perspectiva lui, însemnătatea unui anumit eveniment artistic. Astăzi, amintindu-ne de concertele lui Iacov Zak, ne dăm seama, poate şi mai bine decît atunci, în desfăşurarea bogatelor manifestări muzicale ale Lunii Prieteniei, de răsunetul adînc şi durabil pe care l-au deşteptat în cugetul şi inima noastră. Apariţia pianistului sovietic pe estrada Ateneului a îmbrăcat, pentru muzicienii romîni, ca şi pentru publicul larg, semnificaţia unei adevărate revelaţii; opinia publică muzicală l-a situat sus de tot pe scara valorilor, acordîndu-i preţuirea cuvenită unuia dintre cei mai de seamă artişti instrumentişti care ne-au vizitat ţara în ultimii ani.

Impresia artistică pe care ţi-o lasă Iacov Zak este puternică şi unitară — şi prin aceasta anevoie de analizat. E o personalitate complexă care a ajuns pînă în miezul problemelor artei interpretative şi le-a rezolvat; înaintea lui dificultăţile s-au spulberat. Cînd călătoreşti, călăuzit de marele artist, de-a lungul complexelor partituri pianistice, uiţi oboseala şi complicaţiile drumului şi-ţi umple sufletul de frumuseţi nebănuite şi mereu noi. In tovărăşia lui ai prilejul atît de rar de a urca pe culmile filozofice ale Adagio-ului din Sonata „Hammerklavier" de Beethoven. Iacov Zak îndeplineşte pe deplin nobilul rol al interpretului, aşa cum a fost definit de George Enescu: el aruncă lumină asupra marilor capodopere, punîndu-le la îndemîna celor ce-l ascultă, dîndu-le viaţă, făcîndu-le înţelese.

Reamintindu-ne în ansamblul lor, interpretările lui Zak, vom desprinde ca primă caracteristică generală, capacitatea neobişnuită a pianistului de a mînui imaginile muzicale, cu precizia cu care un mare pictor îşi stăpîneşte penelul. Deschizînd studiul lui A. V. Viţinschi despre „Munca pianistului în vederea interpretării unei opere muzicale" ni se pare foarte firesc să aflăm faptul că, pentru a-şi fixa reprezentarea sonoră a unei lucrări la studiul căreia porneşte, Zak parcurge mai întîi străzile oraşului în lungi plimbări în care cugetă la aceasta. In momentul cînd se aşază la pian, pe estradă, în mintea lui trăieşte, desigur, întreaga desfăşurare muzicală a piesei respective; de aici provine stăpînirea impresionantă a formei, încadrarea perfectă a detaliului în ansamblu. Şi totuşi, în acest plan mare, sensibilitatea şi mintea veşnic lucidă a artistului îl ajută să treacă cu promptitudine de la o stare sufletească la alta, fie ele învecinate sau diametral opuse. Mobilitatea aceasta permanentă, coordonarea adusă la cel mai înalt grad între elementul trăirii artistice şi cel al concretizării ei instrumentale stă la baza caracterului viu, de o rară plasticitate, al interpretărilor pianistului. De la prima pînă la ultima notă, el subjugă pe auditori, ţinîndu-i într-o stare de maximă tensiune. De altfel Zak nu „începe" bucăţile atunci cînd se aşază la pian. La el nu există o perioadă de „încălzire", fiindcă muzica clocoteşte tot timpul în interiorul lui; de aceea, atunci cînd pianistul îşi face intrarea furtunoasă în Concertul al patrulea de Rahmaninov sau cînd desenează tema valsului de Diabelli — pretextul monumentalei construcţii care reprezintă cele 33 de variaţiuni de Beethoven — ai impresia unei coarde de arc care nu aştepta decît momentul potrivit pentru a slobozi săgeata.

Repertoriul lui Zak te impresionează prin diversitatea şi amploarea lui: Bach (din păcate bucureştenii n-au putut asculta Toccata în Do major pentru orgă), Beethoven, Schubert, Brahms, Rahmaninov, Prokofiev, în numai cîteva zile, şi, fiecare din aceştia, reprezentat prin piese importante — o adevărată expediţie în istoria pianisticii. Mai mult decît atît: Schubert era Schubert, — ca la Viena —, Beethoven — ideal pentru care toate adăposturile sînt de obicei prea strîmte — era de asemenea acasă la el, ca să nu mai vorbim de autenticitatea desăvîrşită a redării lui Rahmaninov şi Prokofiev. Evident, aci nu mai poate fi vorba numai de talentul şi intuiţia personală, ci de cultura artistică generală, cu un cuvînt — de şcoală.

Pe oricare pianist îl întîlneşte, Zak îl întreabă: „Cu cine ai învăţat?" Problema formării, a modelării personalităţii muzicianului de către pedagog, îl preocupă cu deosebire. Acest fapt ne lasă să întrevedem adînca recunoştinţă a marelui interpret pentru profesorul său de la Conservatorul din Moscova, Heinrich Neigauz, care a ajuns astăzi celebru în lumea întreagă prin aceea că mai toate vîrfurile pianisticii sovietice actuale au trecut prin mîinile lui. La rîndul lui, Zak e un pasionat profesor şi din discuţiile pe care le-a purtat, a reieşit clar ideea că el nu consideră activitatea de îndrumare a tineretului ca lăturalnică sau dăunătoare muncii artistice de solist. Găseşte timp pentru toate!

Pătrunderea unor lucrări atît de diverse ca stil, atmosferă, conţinut, e unul din principiile călăuzitoare ale şcolii interpretative sovietice, pe care Zak o ilustrează cu strălucire. E vădit, de altfel, faptul că atotcuprinderea stilistică se datoreşte parcurgerii, de-a lungul carierei sale artistice, a unei literaturi muzicale vaste. In felul acesta, desăvîrşirea mijloacelor, maturizarea interpretării, au mers mînă în mînă cu lărgirea necontenită a orizontului artistic. De aci flexibilitatea gîndului şi a simţirii, fanteziа sclipitoare, uşurinţa surprinzătoare a adaptării.

E drept însă că Zak are totodată la îndemînă

și uneltele necesare unor asemenea realizări. Pianistica să se apropie de ideal, și atunci cînd ești în sala de concert ți se poate întîmpla, fără voia ta, să te lași cîteodată impresionat în primul rînd de dezinvoltura sa instrumentală. De un „fizic" masiv, Zak atinge fără greutate sonorități uriașe — care umplu sala, dar nu sînt niciodată brutale — și în același timp știe să dozeze cele mai subtile pianissime. Intreaga sa pianistică e de o unitate perfectă și de o libertate care permite artistului să se deplaseze pe claviatură cu maximă naturalețe. Ca la adevărații mari pianiști, la Zak nu se mai disting „mișcările componente", sau diversele elemente tehnice, luate separat. E foarte interesant, totuși, pentru profesioniști să vadă diversitatea nesfîrșită a touché-urilor lui Zak, mîngîierea cu care știe să facă să vorbească instrumentul într-un „cantabile" ca cel din partea întîia a Sonatei în Si bemol major de Schubert, sau incisivitatea apropiată de tehnica percuției prin care pune în lumină umorul unui motiv caracteristic din finalul Concertului al treilea de Prokofiev.

Muzicianului sovietic îi sînt deosebit de dragi culorile pianistice diverse și adesea, în execuțiile sale, ele se îmbină atît de complex încît ne evocă, fără vreun efort din partea noastră, ansamblul simfonic. Fie că dialoghează cu suflătorii de lemn, imitîndu-le timbrul, ca în minunatele variațiuni din partea lentă a Concertului de Prokofiev, fie că eșalonează planurile sonore într-un adagio de Beethoven, Zak ne dă totdeauna impresia că instrumentează partitura pianistică, ce apare astfel vie, puternic reliefată.

Muzicienilor care au urmărit pe Zak de-a lungul mai multor apariții în public le-a făcut o mare plăcere să constate că, deși ajuns la o asemenea perfecțiune instrumentală, deși caracterizat printr-o impunătoare precizie a intențiilor artistice, marele pianist trăiește din plin procesul creator al interpretării, îmbogățindu-l de fiecare dată cu noi elemente din rezerva bogată a lumii sale lăuntrice.

Astfel, dacă în seara zilei de sîmbătă 22 octombrie Zak ne-a apărut într-o dispoziție sufletească reținută, reliefînd mai puțin contrastele în „Rapsodia pe o temă de Paganini" de Rahmaninov, a doua zi dimineața el a captivat pe ascultători prin caracterul dinamic, încordat, ce l-a imprimat îndeosebi variațiunilor dominate de cantus-ul „Dies irae", în opoziție cu minunatul crescendo liric din variația lentă centrală. De asemenea, cine a asistat la prima și de altfel unica repetiție cu orchestra Radio, în dimineața zilei de 1 noiembrie, a fost cucerit de intima fuziune sufletească dintre solist și aspectele lirice ale muzicii lui Prokofiev; Zak a redat atunci țesătura sonoră a Concertului al treilea cu un colorit transparent și foarte diferențiat. Seara, interpretarea a fost dominată de caracterul volițional, bărbătesc, fără ca prin aceasta impresia artistică să fie diminuată; dimpotrivă, artistul a obținut valori artistice noi din reliefarea trăsăturilor de umor, excelînd îndeosebi în finalul lucrării.

Cunoșteam de mai multă vreme, din excepționala înregistrare a sonatei a 4-a, capacitatea de înțelegere a lui Zak pentru muzica lui Prokofiev. El se situează astăzi desigur printre cei mai desăvîrșiți interpreți ai ei. Din întreg festivalul închinat la 1 noiembrie creației regretatului muzician sovietic, de neuitat va rămîne repriza temei din partea lentă a Sonatei a 7-a, executată în supliment, cel mai frumos moment de muzică al serii, cînd comuniunea creatoare dintre interpret și compozitor a atins sublimul. Iar apoi, în dezlănțuirea copleșitoare a finalului, trepidația ritmică și creșterea sonoră neîntreruptă, evocînd parcă un vulcan în erupție, au adus auditoriul la un grad de tensiune psihică ce depășea cu mult limitele obișnuitului. O impresie asemănătoare a produs-o de asemenea execuția cu adevărat „senzațională" (în înțelesul cel mai înalt al cuvîntului) a „Toccatei" de Prokofiev, una din piesele preferate ale lui Zak, pe care a interpretat-o adesea în supliment în concertele date la noi în țară. In această adevărată orgie a ritmurilor — pe care le stăpînește cu autoritatea vrăjitorului din balada lui Goethe, ce a supus stihiile naturii — Zak nu creează imaginile unei puteri oarbe, mecanice, ci dimpotrivă, ale unei forțe umane imense, ce nu cunoaște obstacole capabile să-i reziste. E de altfel una din sferele în care Zak se simte la largul său, pentru că în genere arta sa degajă ideea rațiunii atotbiruitoare. Pianistul sovietic oferă exemplul unui interpret care, luminînd în chip armonios toate componentele esențiale ale operei de artă, procură ascultătorilor satisfacții estetice dublate de altele intelectuale. De la un concert al lui Zak pleci nu numai cu sufletul dar și cu mintea îmbogățită și prin aceasta, el este adevărat artist al zilelor noastre. Dacă în felul cum conduce cantilena rahmaninoviană, de pildă (ne referim la Largo-ul din Concertul al patrulea și la preludiul în Re major, acordat ca supliment), noi percepem nu numai gradația sentimentului, ci și a gîndirii, aceasta nu face decît să întregească imaginea artistică, să-i dea mai multă putere de pătrundere, să contribuie la puritatea și noblețea liniei melodice.

Cu un interes ușor explicabil a fost așteptat, după cele trei concerte, recitalul lui Zak, care a avut loc la 4 noiembrie și a deșteptat în viața noastră muzicală ecoul unui eveniment artistic de mare însemnătate. In afară de personalitatea artistului interpret, deosebit de pasionant, îndeosebi pentru muzicieni, era și programul recitalului, cuprinzînd două lucrări foarte rar cîntate, din ultima perioadă creatoare a lui Beethoven: cele 33 de variațiuni opus 120, în Do major, pe o temă de Diabelli și Sonata opus 106, în Si bemol major (Hammerklavier).

A prezenta aceste două monumente ale artei muzicale în cadrul aceluiași program pare, la prima vedere, o sarcină prea grea, chiar pentru un pianist de mare anvergură.

Pianistul Iacov Zak concertînd la Ateneul R.P.R.

Interpretarea, de către Zak, a capodoperelor beethoveniene, a impresionat prin puterea ei expresivă, profunzimea și sobrietatea cu care pianistul a mers întotdeauna către esența muzicii.

In variațiunile pe o temă de Diabelli, el a reușit să parcurgă uriașele dificultăți tehnice și muzicale ale lucrării cu un suflu viguros neîntrerupt, care a asigurat perceperea ei de către auditori ca un întreg unitar. In același timp, pianistul a imprimat fiecărei variații în parte caracterul ei propriu, realizînd între ele treceri de o neasemuită sugestivitate, astfel încît de la primele măsuri ale unei noi variațiuni ideea muzicală respectivă era perfect conturată. Zak a făcut pe ascultători să parcurgă, împreună cu el, o lume întreagă de gînduri și stări sufletești, de la clocotul aprins al variațiilor dinamice, eroice, la profunzimea meditativă a variațiilor ce preced fuga finală. A impresionat măiestria redării paginilor polifonice, în care tehnica imitativă de întrebare-răspuns, folosită adesea de Beethoven a căpătat, prin individualizarea diferitelor voci, un înțeles adînc. Aceasta se referă atît la variațiile de brio (a VI-a, a IX-a, a XIX-a), cît și la cele în care înlănțuirea vocilor ia aspectul unei convorbiri grave, despre problemele mari ale existenței (îndeosebi variația a XIV-a, unde sonoritățile au fost gradate cu o mare subtilitate coloristică și Fughetta — variația a XXIV-a).

De asemenea, interpretul a sezisat tensiunea încordată prezentă adesea în muzica lui Beethoven din această perioadă. O adevărată culme a constituit-o, din acest punct de vedere, variația a XIII-a, în care valoarea expresivă a pauzelor și a contrastelor dinamice bruște a fost magistral reliefată.

Minunate momente artistice de elevație sufletească a trăit auditoriul și în desfășurarea Sonatei opus 106 în Si bemol major (Hammerklavier), a cărei arhitectură sonoră a fost reclădită de interpret nu numai cu autoritate, dar și cu simțul conținutului emotiv uman, contestat de unii muzicologi. Indeosebi, în Adagio, puterea de concentrare a interpretului și simțul său poetic s-au reunit într-o admirabilă sinteză, făcînd să ne apară scurtă, de un interes susținut, această pagină atît de complexă. In ce privește dificultățile fugii, care depășesc adesea cadrul instrumental al pianului, ele au fost biruite cu un avînt ce ne-a făcut să uităm caracterul oarecum abstract al acestei grandioase construcții polifonice.

Entuziasmului publicului, Iacov Zak i-a răspuns prin interpretarea unui intermezzo de Brahms, precum și a ultimelor două părți din Sonata în Si bemol major de Schubert, scînteietoare de vervă și de bucuria dansului. In final, îndeosebi, revenirea de fiecare dată mai plastică, mai nouă, a temei rondo-ului a întruchipat parcă însuși farmecul nepieritor al muzicii marelui romantic vienez.

Concertele lui Iacov Zak sînt din acelea care nu se uită. Fericiți că au avut prilejul să-l asculte, iubitorii de muzică din țara noastră doresc din toată inima să-l poată avea cît mai des în mijlocul lor pe minunatul artist sovietic.

A. HOFFMAN

Concertele dirijate de Nikolai Anosov

După dirijorul Niazi, Nikolai Anosov este al doilea maestru sovietic al bagheței, care ne vizitează țara în ultimii ani.

Prof. Nikolai Anosov este unul din exponenții de seamă ai artei muzicale sovietice. Cu o carieră de aproape un sfert de veac, cu un repertoriu mare și variat, cuprinzînd pe lîngă capodoperele simfonismului clasic și creațiile contemporane ale mai multor școli naționale, prof. N. Anosov desfășoară, de la pupitru, o intensă activitate pentru strîngerea legăturilor de prietenie între popoare, prin mijlocirea artei muzicale. Format la Conservatorul din Moscova, unde astăzi este titularul clasei de dirijat, N. Anosov s-a afirmat și în domeniul pedagogiei muzicale și ca autor al unui „Curs practic pentru citirea partiturilor" cît și ca traducător al cărții lui Henry „Despre dirijat".

N. Anosov și-a cîștigat merite deosebite scoțînd de sub praful uitării lucrări ale compozitorilor ruși, din perioada ce a precedat apariția lui Glinka. Astfel, el a pus în valoare melodrama „Orfeu" a compozitorului rus din veacul al XVIII-lea, Evstignei Fomin, și a condus concerte închinate muzicii apusene și italiene din veacurile al XVII-lea și al XVIII-lea. N. Anosov își manifestă ca orice artist sovietic, prezența în problematica vieții contemporane,

tălmăcind noua creație sovietică, străbătută de clocotul constructiv al socialismului. In repertoriul său se află la loc de cinste lucrările simfonice ale lui Prokofiev, Șostakovici, Miaskovski, Kabalevski, Knipper, Skriabin ș. a. Prieten al țării și poporului nostru, N. Anosov a dirijat în marea sa țară lucrările compozitorilor romîni, „Dansurile simfonice" de Paul Constantinescu, Rapsodiile lui George Enescu ș. a.

Oaspete al celor două orchestre fruntașe ale Capitalei — Filarmonica de Stat „George Enescu" și Orchestra Simfonică Radio — N. Anosov ne-a oferit cu concursul strălucitilor reprezentanți ai artei solistice sovietice — pianistul Iacov Zak, violonistul Igor Oistrah și soprana Goar Gasparian — programe pline de conținut, alcătuite din piese variate ca stil, redate cu o deosebită grijă și un impunător respect față de text.

La 22 și 23 octombrie, N. Anosov a condus primul său concert cu Filarmonica de Stat „George Enescu" — Colectiv artistic emerit din R.P.R. — avînd în program următoarele lucrări: uvertura și 3 fragmente simfonice din opera „Colas Breugnon" de D. Kabalevski, Rapsodia pe o temă de Paganini pentru pian și orchestră de S. Rahmaninov și Simfonia a VI-a „Patetica" de P. I. Ceaikovski.

Uvertura și cele trei fragmente ale operei „Colas Breugnon" inspirată de romanul cu același titlu de Romain Rolland, au fost redate de dirijor cu înțelegerea adîncă a conținutului luminoasei lucrări, străbătută de bucuria muncii creatoare, de pasiunea arzătoare pentru bunurile care dau preț vieții. De la pătrunderea realistă a conținutului pornește întotdeauna o bună interpretare muzicală și la dirijorul N. Anosov acest lucru a devenit evident, în schimbarea de atmosferă, în contrastele realizate în cele trei episoade simfonice ale operei: Serbare populară, Nenorocirea poporului, Răscoala poporului. Cu avînt și strălucire, cu o tehnică bună și stăpînită a condus maestrul sovietic „Uvertura" plină de nerv ritmic și de vervă a operei lui D. Kabalevski.

Experiența dirijorului și măiestria sa au fost evidențiate în acompaniamentul dificil al uneia dintre cele mai frumoase creații ale compozitorului rus Serghei Rahmaninov „Rapsodia pe o temă de Paganini".

Solistul acestei piese concertante — care ocupă un loc deosebit în literatura pianistică — a fost pianistul Iacov Zak, laureat al concursului unional (1935) și al concursului internațional „Chopin" (1937).

Faima acestui mare maestru al pianului a precedat venirea sa la București unde sperăm să-l mai reauzim. Iacov Zak face parte din categoria pianiștilor-muzicieni cu resurse psihologice și mijloace tehnice de expresie, am spune universale, înțelegînd prin acest din urmă termen, o tehnică mare, cuprinzînd elementele necesare redării celor mai variate stiluri din bogata și îndelungata evoluție a literaturii pianistice.

Finețe și strălucire virtuoză liszt-iană, expresivitate în cantilenă, amploare simfonică în acorduri, claritate în pasajele mișcate, ritm metronomic și mai presus de orice o muzicalitate adîncă, poetică, în nuanțare, iată pe scurt ceea ce ne-a lăsat să întrevedem minunatul pianist sovietic în prima sa manifestare concertistică la București. De la enunțarea temei de Paganini cu nerv, vervă și avînt, am urmărit cu încordată atenție dar și cu emoție artistică, toate transformările ei, de-a lungul celor 23 de variațiuni, în decursul cărora autorul a introdus și melodia gregoriană „Dies irae". Putem spune că Iacov Zak a știut să redea caracterele atît de diverse ale tuturor modificărilor melodico-ritmice, ale melodiei principale, cu mijloace pianistice de ținută magistrală.

La aplauzele furtunoase ale publicului, Iacov Zak ne-a dăruit audiția unui vals de Chopin și a dinamicei „Toccata" de Prokofiev — aceasta din urmă interpretată cu o putere de însuflețire ieșită din comun.

Maestrul N. Anosov și-a încheiat concertul conducînd cu siguranță, cu impunătoare liniște și în același timp cu stăpînită emotivitate, Simfonia a VI-a „Patetica" de Ceaikovski. Temele Simfoniei, expresie a unei trăiri adînci ce stau la baza acestei capodopere a simfonismului clasic rus, au fost clar reliefate în caracterul lor, contrastul ideilor și sentimentelor evidențiat cu o bună tehnică a baghetei.

Publicul a ovaționat cu căldură pe cei doi artiști sovietici, care i-au dăruit intense emoții artistice.

In săptămîna următoare, la 27 octombrie, dirijorul N. Anosov și violonistul Igor Oistrah s-au întîlnit într-o strînsă colaborare cu Orchestra Simfonică Radio. Ei ne-au redat un program în care figurau Simfonia I-a (în primă audiție) de Tihon Hrennikov, laureat al Premiului Stalin, jocurile simfonice romînești „Oltenească" și „Ciobănașul" de Paul Constanti-

Dirijorul N. Anosov conducînd orchestra Filarmonicii de Stat „George Enescu"

nescu și Concertul în mi minor pentru vioară și orchestră de F. Mendelssohn-Bartholdy.

Cîntată în prima audiție la București, Simfonia I-a de Tihon Hrennikov, este o lucrare tripartită, alcătuită dintr-o primă mișcare — Allegro non troppo — un adagio median și un Allegro molto, final. Tematica sa sprintenă, voioșia elementelor tematice din prima și ultima parte a Simfoniei precum și orchestrația fină și originală o situează după impresia noastră în sfera concepțiilor artistice magistral cristalizate în „Simfonia clasică" de S. Prokofiev. Umor tineresc, surpriză în modulații, salturi în intervale, armonii neașteptate, efecte coloristice, sînt comune celor două lucrări.

Adagio-ul aduce un contrast față de mișcările vii ale lucrării; melodica acestei părți și simfonizarea ei demonstrează legăturile compozitorilor sovietici cu marea tradiție a simfonismului clasic rus.

Jocurile „Olteneasca" și „Ciobănașul" de Paul Constantinescu, maestru emerit al artei din R.P.R., laureat al Premiului de Stat, au găsit în N. Anosov o deplină înțelegere a conținutului lor și în masa orchestrei o replică animată la impulsurile dirijorului. N. Anosov a înțeles ritmica lor zglobie, antrenantă, optimismul robust care le străbate și mai ales ingeniozitatea cu care Paul Constantinescu a știut să le dea o expresie simfonică artistică.

Programul s-a încheiat cu Concertul în mi minor pentru vioară și orchestră de F. Mendelssohn-Bartoldy, ale cărui trei părți, abundînd de o melodică de rară inspirație poetică, au găsit în tînărul violonist sovietic Igor Oistrah — laureat al Concursurilor internaționale de vioară — un interpret care a știut să le redea o vibrantă viață, comunicînd auditoriului întreg conținutul lor de idei și sentimente. Tinerețea fără moarte a acestui concert, a fost subliniată cu o admirabilă muzicalitate de solist, la care nu știi ce să admiri mai întîi, calmul cu care-și stăpînește emoția, liniștea cu care execută cele mai grele pasaje, poezia tinerească a cantilenei sale, tonul său strălucitor și cald totodată, concentrarea în joc. Putem spune că Igor Oistrah este ca și tatăl său un mare interpret al acestui concert și aceasta spune foarte mult dacă ne gîndim la prestigiul mondial al numelui pe care l-a moștenit.

La 1 noiembrie 1955, Nikolai Anosov și pianistul Iacov Zak au colaborat cu Orchestra Simfonică Radio, în cadrul unui Festival Prokofiev, al cărui program a evidențiat semnificația înaltă a creației marelui compozitor sovietic a cărui moarte (1953) a fost regretată unanim.

Suita a II-a de balet „Romeo și Julietta" este alcătuită din următoarele episoade: Montagu și Capulet, Julietta fetiță, Padre Lorenzo, Dans, Romeo și Julietta înaintea despărțirii, Dansul fetelor cu crini, Romeo la mormîntul Juliettei.

Extraordinara bogăție de imagini poetice a acestor episoade, noblețea și caracterul diafan, simplificarea pînă la esență a melodiilor, armoniile transparente, orchestrarea fină și plină de imaginație, au fost redate de maestrul sovietic cu gesturi stăpînite. Orchestra a știut să se identifice cu frumusețile partiturii, redîndu-ne tot farmecul ei.

Ca solist al Concertului nr. 3 în do major pentru pian și orchestră de același autor, Iacov Zak ne-a transmis emoții adînci și de neuitat. Interpretarea se înalță la nivelul creației, atunci cînd întreg conținutul unei opere muzicale este pus în lumină prin mijloace care în nici un moment nu îndepărtează auditoriul de conținutul operei respective. Această constatare se referă la interpretarea pe care I. Zak a dat-o Concertului nr. 3. Nu putem uita muzicalitatea pe care a pus-o în serviciul tălmăcirii Andantelui — o temă cu cinci variațiuni — verva strălucitoare cu care a redat sclipitorul Allegro al părții întîi și finalul Allegro non troppo. Sub degetele acestui maestru, pianul rivalizează cu coloritul orchestrei, dar inteligența și sensibilitatea sa știu să subordoneze în orice clipă, sonoritatea, elementelor esențiale ale muzicii.

Simfonia a VII-a în do diez minor, denumită „Simfonia tinereții" a încheiat admirabilul „Festival Prokofiev" care a constituit o manifestare de interes muzical deosebit în cadrul „Lunii Prieteniei Romîno-Sovietice".

Cele patru părți ale simfoniei, Moderato, Allegro, Andante espressivo și finale (vivace) concepute într-un stil de o matură claritate, cu melodiile lor inspirate, cu armonia și orchestrația lor originale, au găsit în N. Anosov multă înțelegere, transmisă de acesta masei orchestrale.

La 5 și 6 noiembrie, N. Anosov și-a încheiat ciclul concertelor dirijate la București, conducînd Filarmonica de Stat „George Enescu". Programul era alcătuit din: Simfonia a II-a în si minor (1906) de Carl Nielsen, Uvertura la „Iphigenia în Aulida" de Gluck, Temă cu variațiuni nr. 17 pentru orchestră de Mozart, trei arii din opere de Mozart și Variațiunile pentru soprane, flaut și orchestră de A. Adam. Solista acestui program a fost cîntăreața Goar Gasparian — artista poporului din R.S.S. Armenia.

Interesanta alcătuire a programului și prezența în cuprinsul lui a două prime audiții (Simfonia de Carl Nielsen și Divertismentul nr. 17 de Mozart) au făcut deosebit de atractiv acest concert simfonic, de încheiere a ciclului de manifestări ale artiștilor sovietici.

Simfonia de Carl Nielsen (1865—1931) intitulată de autor „a celor patru temperamente" — alcătuită dintr-un Allegro collerico, un Allegro commodo e flemmatico — Andante malinconico și un Allegro sanguineo — redă în ciclul celor patru părți amintite patru caractere sau temperamente omenești, fără a cădea însă în naturalism.

Compozitorul danez ne apare în această lucrare ca un melodist fin, un admirabil orchestrator, fără a inova însă în domeniul orches-

traţiei. Lucrarea se ascultă cu plăcere, cu interes, mai ales cînd cuprinsul ei este redat cu limpezimea cu care N. Anosov a ştiut să o clarifice orchestrei.

După uvertura „Iphigenia în Aulida" de Gluck şi fragmentul „Temă cu variaţiuni" din Divertismentul nr. 17 în re major de Mozart, în care personalitatea artistică a dirijorului s-a caracterizat prin înţelegerea stilului, echilibru şi economie în gestică, soprana de coloratură Goar Gasparian a interpretat aria Reginei nopţii din opera „Flautul fermecat", Canzona Cherubinului din opera „Nunta lui Figaro", aria Constanţei din „Răpirea din Serai" de Mozart şi Variaţiunile de bravură de Adam. Ca şi în concertele anterioare, Goar Gasparian s-a dovedit a fi o eminentă cîntăreaţă, stăpînă pe o tehnică vocală de înaltă şcoală, dotată cu simţire bogată şi muzicalitate. Aplaudînd cu căldură pe dirijor şi solistă, publicul şi-a luat un rămas bun prietenesc de la admirabilii soli ai artei interpretative sovietice pe care i-am dori cît mai des printre noi.

V. CRISTIAN

De vorbă cu Igor Oistrah, Iacov Zak şi Nikolai Anosov

Cu prilejul Lunii Prieteniei Romîno-Sovietice ne-a vizitat ţara Igor Oistrah, unul din reprezentanţii de frunte ai violoniştilor tineri sovietici. Aci, la Bucureşti, el s-a întîlnit cu un vechi prieten al său, Ion Voicu, cu Ştefan Gheorghiu, precum şi cu alţi muzicieni romîni. Igor Oistrah a asistat la concertul de duminică 15 octombrie, în care Ion Voicu a cîntat „Simfonia spaniolă" de Edouard Lalo, felicitîndu-l călduros pentru remarcabila sa interpretare şi, totodată, apreciind vioara românească (Pollak) pe care cînta. Tînărul artist sovietic i-a propus violonistului romîn să cînte împreună dublul concert de Bach, sub conducerea dirijorului Mircea Basarab. Concertele au avut loc în 28 şi 29 octombrie. In după-amiaza zilei de 17 octombrie un redactor al revistei noastre i-a pus cîteva întrebări tînărului violonist.

Intrebare: *Cunoaşteţi creaţia şi arta interpretativă a lui George Enescu?*

Răspuns: Cunosc bine Sonata a III-a pentru vioară şi pian, în caracter popular romînesc, pe care Jehudi Menuhin, împreună cu sora sa, au imprimat-o pe discuri într-un mod magistral.

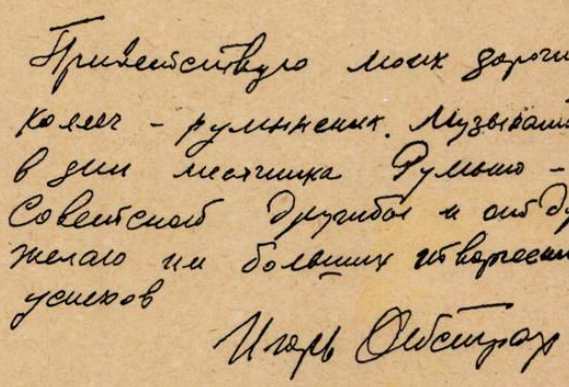
Cunosc de asemenea cadenţele compuse de George Enescu pentru Concertul de Brahms şi pentru Concertul al 7-lea de Mozart. Cînd marele dv muzician a fost la Moscova, în 1946, a aflat că tatăl meu, David Oistrah, nu avea cadenţele la Concertul de Brahms şi, atunci, deşi obosit, le-a scris cu mîna sa şi le-a dăruit tatălui meu. Astfel am ajuns să le cunosc şi eu. Deosebit de mult îmi place cadenţa la concertul de Mozart. Stilul ei este foarte interesant şi socot că nu se află cu nimic mai prejos ca cele unanim apreciate ale lui Joseph Joachim. Dar n-am fost impresionat numai de George Enescu — creatorul de muzică pentru vioară — ci şi de compozitorul de muzică simfonică. Am ascultat pentru prima oară Rapsodia română nr. 1 în 1946, cînd o dirija însuşi autorul.

Cea mai mare impresie mi-au prilejuit-o concertele în care George Enescu a apărut ca violonist-interpret. El este singurul mare violonist din generaţia vîrstnică pe care l-am putut asculta „pe viu" şi de aceea ocupă un loc aparte în amintirea mea. Zilele acelea, în care am avut prilejul să-l ascult pe George Enescu, îmi vor rămîne de neuitat. Astfel, stăruie în mintea mea arta lui George Enescu în concertul de sonate în care a cîntat la vioară o sonată de Mozart, în si bemol major şi Sonata de Franck (împreună cu pianistul Lev Oborin) iar împreună cu tatăl meu (George Enescu fiind la pian), Sonata în do major de Grieg. Tot cu David Oistrah a cîntat dublul concert de Bach. Acompaniat de orchestră, George Enescu a cîntat şi concertul de Bach în mi major şi cel de Haciaturian, precum şi „Poemul" de Chausson pe care l-a tălmăcit într-un chip de neuitat.

Maniera interpretativă a lui George Enescu, concepţia sa, într-un cuvînt, arta sa, mi-au produs o impresie cu adevărat colosală. La el nu exista nimic arid, totul era generat de un simţ muzical viu, de o grijă excepţională pentru respectul stilului şi expresivitatea frazării.

Intrebare: *Ce violonişti romîni din generaţia mai tînără cunoaşteţi?*

Răspuns: Voi vorbi de Ion Voicu. Ne-am cunoscut la Budapesta în 1949, la Festivalul mondial al tineretului democrat. Apoi l-am ascultat la Moscova cînd a venit cu un grup de artişti romîni. In sfîrşit, l-am ascultat de curînd, în timpul şederii mele la Bucureşti, în



Salut pe scumpii mei colegi, muzicienii romîni, în zilele Lunii Prieteniei Romîno-Sovietice şi le doresc din suflet mari succese în creaţie.

IGOR OISTRAH

„Simfonia spaniolă" de Lalo. Pot să spun că am impresia că, pe an ce trece, el cîntă tot mai bine. Intr-o lucrare atît de dificilă ca „Simfonia spaniolă" el şi-a dezvăluit pe deplin strălucitele sale calităţi. Este desigur un mare virtuoz care are un ton deosebit de frumos. Stilul în care a interpretat această lucrare mi s-a părut foarte just. Pe scurt: îmi place foarte mult. Mă gîndesc cu plăcere la interpretarea în comun a dublului concert de Bach. Pînă acum nu cîntam acest concert decît cu David Oistrah, părintele şi îndrumătorul meu. Ion Voicu este deci primul partener nou. Un dublu concert — fie el pentru două viori, ca cel de Bach, fie el pentru vioară şi violoncel, ca cel de Brahms — implică un specific al său. Ambii interpreţi, trebuie să respecte unitatea de stil a lucrării. In acelaşi timp însă, ei au o individualitate diferită şi atunci asistăm la un soi de dialog între doi oameni deosebiţi, avînd fiecare felul lui propriu de gîndire şi simţire, dar care, bineînţeles, caută să se întîlnească în slujirea comună a gîndirii artistice a compozitorului.

Intrebare: *Puteţi să ne spuneţi cîteva cuvinte despre tinerii violonişti sovietici?*

Răspuns: „Cîteva cuvinte" ar fi prea puţin... Sînt atîţia şi ar fi atîtea de spus despre fiecare. Desigur că aţi auzit de Leonid Kogan. El are acum vreo 32 de ani şi este considerat de mai multă vreme ca un violonist de frunte al tinerei generaţii. Intr-adevăr, Kogan are toate calităţile unui mare violonist. In primul rînd este un muzician. El adaugă la muzicalitatea sa calităţile unui virtuoz şi un sunet de o mare frumuseţe. Leonid Kogan are un repertoriu cu adevărat imens.

Igor Bezrodnii, mai tînăr ca Leonid Kogan (are vreo 25 de ani), este o individualitate artistică interesantă, un muzician cu o manieră de interpretare, foarte expresivă, vie. Are un simţ al stilului de o mare fineţe. Şi el are un sunet remarcabil prin frumuseţea lui.

Victor Pikaizen a fost la Festival, la Bucureşti, dar nu a participat la concurs. El este purtătorul a două titluri de laureat al concursurilor internaţionale (la Praga şi la Bruxelles). Pikaizen dispune de un repertoriu excepţional şi este un virtuoz al viorii. El dă concerte în care cîntă, de pildă, 12 capricii de Paganini, concertul de Paganini (Wilhelmi) cu cunoscutele cadenţe, deosebit de grele, ale lui Sauret.

Eduard Graci a luat premiul III la concursul internaţional Jacques Thibaud — Marguerite Long de la Paris. O mare experienţă concertistică, un viu temperament, o manieră elegantă de interpretare, un sunet frumos — iată însuşiri pe care le vădeşte Eduard Graci. El are vreo 25 de ani.

Pe Iulian Sitkovetki l-aţi ascultat desigur în anul trecut cînd v-a vizitat ţara tot cu prilejul „Lunii Prieteniei Romîno-Sovietice". Nu voi zăbovi deci asupra caracterizării lui. Şi pe Boris Gutnikov l-aţi putut auzi la Bucureşti, cu doi ani în urmă, la Festival. Personal nu-l admir mai puţin ca pe ceilalţi violonişti despre care v-am vorbit pînă acum.

Nelli Şcolnikova a luat în 1953 premiul I la Paris la concursul J. Thibaud — M. Long. Ei îi este caracteristică o intepretare fină şi nobilă a lucrărilor executate şi o mare măiestrie instrumentală. Ea poate fi socotită una din violonistele de frunte din momentul de faţă.

Intrebare: *Cum lucraţi, cum v-aţi format vastul dv repertoriu?*

Răspuns: După părerea mea trebuie lucrat neapărat, necontenit, la un nou repertoriu. Nu numai pentru a putea da concerte cu un program variat. Asta poate că nu este cel mai important lucru, deşi are şi aceasta însemnătate. Dar este un lucru dovedit de experienţă că munca continuă pentru lărgirea repertoriului ajută şi la ridicarea măiestriei. Mai întîi, lucrările noi ridică probleme noi, atît muzicale cît şi tehnice. Ele te feresc de rutină, de manierism, stimulează gîndirea creatoare artistică, lărgesc orizontul. Pe de altă parte, şi activitatea concertistică este o condiţie necesară dezvoltării unui artist. Pe scenă se dezvoltă unele calităţi pe care niciodată nu le poţi dobîndi altfel, studiind între patru pereţi: siguranţa şi libertatea în interpretare şi simţul contactului cu publicul. Activitatea concertistică contribuie la lichidarea „tracului". E vorba de „trac" nu şi de emoţie artistică. O asemenea emoţie este binefăcătoare, necesară şi, de altfel, nu are în mod obligatoriu legătură cu publicul. O poţi resimţi şi cîntînd singur, întrucît ea este provocată de desfăşurarea imaginilor muzicale. O exagerată activitate concertistică prezintă, bineînţeles, unele pericole şi în primul rînd te oboseşte, te uzează şi îţi răpeşte posibilitatea de a-ţi menţine măiestria instrumentală.

Personal, în stagiunea trecută, am dat aproape o sută de concerte, dar, evident, caut să realizez un echilibru între activitatea concertistică şi munca asupra repertoriului nou. Altfel calitatea interpretării scade.

Cînd vorbesc de „muncă" nu mă refer desigur numai la studiul la vioară. Această muncă are multiple componente. In primul rînd este vorba de o activitate continuă de lărgire a orizontului cultural general şi bineînţeles, a cunoştinţelor din domeniul muzicii. Chiar dacă nu am întotdeauna timp să mă duc la concerte, seara, împreună cu tatăl meu stăm şi ascultăm înregistrări de lucrări dintre cele mai variate, în interpretarea diferiţilor muzicieni. Cu acest prilej are loc un schimb de păreri despre lucrările auzite şi interpretarea lor.

Apoi este vorba de aspectul „tehnic" al muncii, al cărui scop este cunoaşterea deplină şi desigur stăpînirea resurselor instrumentului. Pentru a-mi menţine şi dezvolta nivelul tehnic cînt lucrări de virtuozitate de felul capriciilor de Paganini şi Wieniawski. Mărturisesc că nu mă simt deosebit de atras de acest gen de lucrări. Dar pentru tehnică sînt necesare, aşa că le cînt. Acasă, nu la concerte...

Evident, un aspect esenţial al muncii este lu-

crul special asupra unei creaţii noi. Studiez continuu şi lucrările pe care le am în repertoriu. Adesea se luminează în felul acesta unele amănunte noi, se finisează frazarea şi chiar întreaga concepţie interpretativă. Lucrările noi le analizez (desigur, nu ca un muzicolog) studiindu-le sensul general, forma, armonia, ş. a. m. d. In procesul muncii caut să păstrez întotdeauna privirea asupra ansamblului lucrării.

Un alt aspect este muzica de cameră. Literatura de sonate constituie o preocupare de frunte a mea. In curînd o să cînt la Moscova, la un concert, trei sonate: prima sonată de Brahms, cea de César Franck şi a doua de Prokofiev.

Intrebare: *Ce lucrări noi pentru vioară s-au scris în U.R.S.S.?*

Răspuns: Vorbeam de Sonata a II-a de Prokofiev. Sonatele lui pentru vioară şi pian sînt adevărate culmi. Le-aş numi chiar geniale. Prokofiev şi Şostakovici sînt corifeii muzicii sovietice. Serghei Sergheievici Prokofiev, din nefericire, nu mai e. Nici nu s-au mai scris de la el sonate care să le ajungă pe ale sale. După Simfonia a X-a, a cărei primă audiţie a avut loc în 1953 şi după cîntecele pe versuri populare evreieşti cîntate în primă audiţie în anul acesta (Zara Doluhanova, Dorliak şi tenorul Masslennikov le interpretează minunat), în curînd, la 29 octombrie, va avea loc prima audiţie a Concertului de vioară de Şostakovici. Il va cînta David Oistrah. Aş vrea să mai citez două concerte interesante scrise în ultimul timp: concertul de vioară nr. 2 de Nikolai Rakov şi concertul lui Marc Milman. Ştiu că Otar Taktakişvili îşi termină acum concertul. Dar pe acesta nu l-am auzit încă.

*

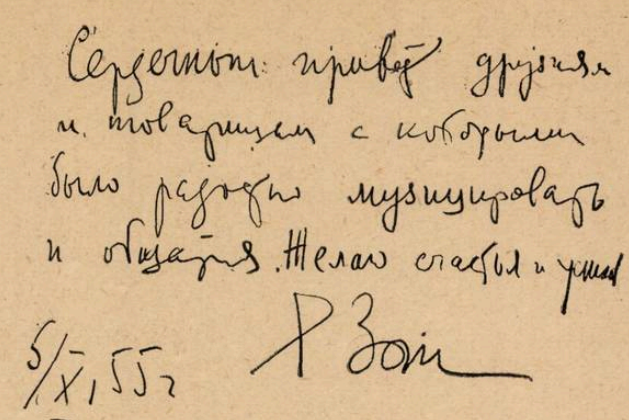
Convorbirea cu Iacov Zak a început pe tema programului recitalului Beethoven.

— Vedeţi, am o deosebită admiraţie pentru creaţiile din ultima perioadă a vieţii lui Beethoven şi mă simt, parcă, pentru asta, dator să le cînt, să le propag cît mai mult. Bineînţeles, nu-i vorba de a face „surprize" cu ele, dar sînt lucrări relativ puţin cîntate...

— *Cum aţi „lucrat" aceste creaţii? Care vă este metoda de lucru?*

— Aceasta este o poveste destul de lungă. In general, aleg acele lucrări de care mă simt atras cu pasiune. Aş vrea să spun că nu ţesătura sonoră „în sine" mă atrage la o lucrare sau alta, ci miezul ei. Dacă acest miez corespunde stării sufleteşti în care mă aflu, gîndurilor mele (generate de unele evenimente de importanţă socială sau chiar personală), atunci evident mă simt atras de lucrare.

Dacă este o lucrare cunoscută, nu mă aşez la pian pînă ce nu mi-am format o idee clară despre ea. Această idee se cristalizează pe temeiul textului muzical pe care-l „rumeg", nu la masa de lucru sau la pian, ci zile de-a rîndul, pretutindeni unde mă aflu. Cînd nu trebuie să recurg la pian, mă simt mai liber şi pot să-mi închipui o interpretare care reprezintă un „ideal" pentru mine. Uneori, lucrînd de la în-



Salut călduros pe prietenii şi tovarăşii cu care am avut fericirea să cînt şi să fac cunoştinţă. Le doresc fericire şi succes.

5/XI.,55 I. ZAK

ceput la pian, fantezia este stînjenită. O dată ce acest ideal s-a precizat, mă aşez la pian ca să-l îndeplinesc. Mărturisesc că uneori pianul îmi opune o „rezistenţă dîrză" (ca să mă exprim în termeni militari) şi alteori am chiar surprize neplăcute. Prefer însă să ştiu ce vreau să obţin înainte de a mă aşeza la pian, decît să-mi impună pianul şi degetele condiţiile lor...

Cînd e vorba de o lucrare pe care n-am mai auzit-o, deci asupra căreia nu mi-am făcut încă o părere şi pe care nu ştiu cum o voi cînta, lucrurile se schimbă. Accept un compromis. Primul impuls mi-l dă tot pianul, prin una sau două citiri. Dar nu mai multe... Curînd abandonez pianul şi studiez bucata doar cu notele în faţă. Atunci mă pătrund de felul cum trebuie să sune piesa.

— *Oare aceasta este şi metoda dv pedagogică?*

— In esenţă, da! In clasă, unde caut să fie toţi elevii mei laolaltă, noi parcurgem multă muzică împreună: ascultăm, cîntăm la patru mîini, citim ş.a.m.d. (Am lecţie de două ori pe săptămînă, cîte 7 ore). La lecţie fiecare putîndu-şi auzi colegii, are prilejul să asculte şi multă muzică. Cînd văd că pe unul din elevi începe a-l pasiona o problemă, un compozitor, o perioadă, caut să-i dau cît mai multe lucrări care să corespundă acestei pasiuni şi astfel i se lărgeşte repertoriul. Pasiunea lui este un prim element de bază. Cînd există un interes puternic, munca este rodnică. In această muncă nu învaţă numai studenţii. Munca de îndrumare te prinde în aşa fel încît eşti silit să rezolvi tu însuţi probleme noi, împreună cu studenţii. O să vă spun un mic şiretlic: unele bucăţi pe care doresc să le cînt, le lucrez mai întîi cu studenţii şi din procesul pedagogic, în care totul se freamătă foarte adînc, ies şi eu cîştigat. In anul acesta, într-un concert, vreau să cînt cele 6 suite engleze şi variaţiunile „Goldberg" de Bach. Pînă acum nu am cîntat încă suitele în fa major şi la major şi nici variaţiunile. Le-am dat elevilor mei şi, ţinînd seama de interesul nostru comun pentru temă, lecţiile decurg într-o atmosferă însufleţită.

— *Am observat că aveți o slăbiciune pentru programele alcătuite din lucrări ale unui singur autor: Beethoven: „Hammerklavier" și variațiunile Diabelli; Bach: suitele engleze și variațiunile Goldberg.*

— Intr-adevăr concertele „monografice" sînt o preocupare a mea, ele dau o imagine mai profundă a creației unui compozitor sau a unei perioade din istoria muzicii. De pildă, cînt într-un concert numai lucrări de Brahms (concertele 1 și 2), de Rahmaninov (concertele 1, 2, 4 și Rapsodia pe o temă de Paganini; sau, în alt program, 12 studii și 12 preludii), de compozitori impresioniști, ș.a.m.d. Concerte monografice Prokofiev (concertele nr. 1, 2 și 3 sau sonatele nr. 2, 3, 4, 6, 7) am dat fiind de față compozitorul. De curînd, la 25 septembrie, am cîntat trei sonate de Schubert. Evident, alte concerte sînt dedicate lui Chopin (cele două concerte sau cele două sonate ș.a.m.d.). Un sfert din viața mea l-am dedicat creației lui Chopin... S-a întîmplat așa.

— *Același lucru îl faceți și cu elevii?*

— Da, îi îndrum spre mai multe lucrări ale unui compozitor sau ale unei perioade; programele lor sînt, fie monografice, fie alcătuite din două „perioade". De pildă, am în clasă o foarte talentată aspirantă, Mirvis. A cîntat în septembrie un program alcătuit în felul acesta: Partea I-a a cuprins Fantezia op. 77 și Sonata op. 106 „für das Hammerklavier" de Beethoven, iar partea a II-a „Images" de Debussy și „Le tombeau de Couperin" de Ravel (Beethoven — impresioniștii). Asistentul meu Secikin urmează să prezinte un program Chopin-Rahmaninov. Cînd te pasionează o lucrare, nu te mărginești la textul muzical, vrei să știi cît mai multe despre împrejurările în care a fost scrisă, despre autorul ei. Atunci citești mult. Dar, personal, am ajuns la concluzia că nu trebuie să-l obligi pe un student să citească. Dacă e interesat de muzică, o să citească. Dacă nu — atunci să nu citească dar... nici să nu cînte. Dar eu nu le dau „rețete" studenților mei...

— *Cam cît lucrați un program de acest fel cu elevii?*

— De pildă, cu Mirvis, am început munca asupra acestui program (cu lucrări absolut noi pentru ea) în primăvară. Vara a lucrat singură. Ne-am reîntîlnit toamna. In septembrie a dat concertul. Cu Secikin am lucrat 5—6 luni. Nu-mi place să-i grăbesc. De tărăgănat tărăgănează în general cei care nu prea sînt interesați în ale muzicii și care socot că de muzică nu trebuie să te ocupi decît în „rația" de la clasă, sau în cele patru ore de studiu zilnic (pe care le socot obligatorii ca să devii un solist). Muzica trebuie să pătrundă în toată viața ta. Cînd te plimbi, cînd te odihnești, nu e niciodată păcat dacă porți în tine preocuparea pentru muzică. Se întîmplă ca să tărăgăneze studenți al căror interes n-a fost aprins sau chiar a fost stins de către profesori. Nu studentul poartă răspunderea atunci, ci profesorul. Problema menținerii însuflețirii studentului este o problemă pedagogică de primă importanță. Cert este însă că nici într-un caz și nici în altul, tărăgănind, nu-ți poți face un repertoriu. Și este atît de păcat... Noi muzicienii stăm la o masă de o bogăție neasemuită, încît nu te poate răbda inima să renunți la atîtea și atîtea bunătăți și să nu te mulțumești decît cu un bob de strugure...

Munca pedagogică mă interesează foarte mult și mă gîndesc cu plăcere la o discuție pe teme didactice cu muzicienii care stau în fruntea școlii dv pianistice ca prof. Florica Musicescu și prof. Constanța Erbiceanu. Știu că prof. Musicescu a fost îndrumătoarea lui Dinu Lipatti și este acum a lui Mîndru Katz iar prof. Erbiceanu a lui Valentin Gheorghiu.

— *V-am ruga să ne spuneți cîteva cuvinte despre acești pianiști.*

— Pe Dinu Lipatti, din nefericire, nu l-am ascultat „pe viu" ci numai din înregistrări. O cunoaștere a unui artist cere o legătură nemijlocită, vie, cu acesta. La Dinu Lipatti, suflul personalității sale se transmite totuși și prin înregistrări. Acestea mi-au produs o impresie foarte puternică. Din înregistrări reiese că el era un talent excepțional de armonios, ajuns, în ciuda tinereții sale, la o mare maturitate, la o mare înțelepciune. Exprimarea sa este extrem de vie. In „discursul" său muzical nu este vorba de o expresie „de rampă", ci de o convorbire naturală, vie. Și în această convorbire — mijlocită de opere ca o partită de Bach, o sonată de Mozart, concertul de Schumann, „Alborado del gracioso" de Ravel sau valsuri de Chopin (aceste lucrări sînt cele pe care le-am auzit) — se transmit ascultătorului calitățile personale ale lui Dinu Lipatti.

Valentin Gheorghiu și Mîndru Katz sînt doi pianiști extrem de talentați. Evident, ei au individualități artistice diferite. Nu i-am ascultat decît în cîteva piese, așa că nu mi-am putut forma o impresie completă, de ansamblu. De pildă, pe Valentin Gheorghiu nu l-am putut asculta decît ca pianist și nu ca organist și compozitor. Or, el este un talent multilateral. Și chiar ca pianist nu l-am auzit decît în Concertul nr. 1 de Liszt și în Rapsodia de Rahmaninov, pe o temă de Paganini, două lucrări interpretate într-un chip foarte interesant, vădind un mare talent. In același timp însă sînt două lucrări destul de asemănătoare ca gen. Valentin Gheorghiu te impresionează prin temperamentul său înaripat, prin naturalețea expresiei. Sînt sigur că în afară de marile calități de virtuoz dezvăluite în lucrările auzite de mine, Valentin Gheorghiu posedă și altele, pe care le reliefează în alt repertoriu. Pe Mîndru Katz l-am ascultat în Sonata în si bemol minor de Chopin și în Fantezia cromatică de Bach. L-aș numi un pianist... „fundamental". Ca să mă explic: mi-a făcut impresia unui pianist gînditor, a unui talent profund. Este so-

bru, dar sentimentele exprimate te cuceresc prin firescul lor. Discursul său muzical este natural, iar realizarea sa pianistică obținută prin mijloace ireproșabile. Interpretările sale sînt pline de miez, de semnificație.

— *V-am ruga, de asemenea, să ne vorbiți și despre alți interpreți romîni.*

— Republica Populară Romînă posedă doi dirijori mari, foarte cunoscuți și apreciați în țara noastră: George Georgescu și Constantin Silvestri. Am fost martor la marele succes obținut de George Georgescu la Moscova și la Praga. Cu C. Silvestri am avut bucuria să cînt aci, la București. La noi el nu este considerat numai ca un interpret foarte bun al muzicii în general, ci și ca excepționalul tălmăcitor al Simfoniei I-a de Șostakovici... La Orașul Stalin am cîntat cu orchestra dirijată de Dinu Niculescu care m-a cucerit prin muzicalitatea-i înnăscută, prin talentul său și prin stăpînirea sa de sine în dirijat. Cred că ar fi binevenit pentru publicul bucureștean să-l vadă mai des la pupitrul orchestrelor din Capitală. Aș vrea să închei cu o rugăminte: transmiteți un călduros salut și expresia admirației mele pentru înalta lor măiestrie și nivelul lor concertistic, membrilor orchestrelor care au cîntat în concertele prietenești pe care le-am dat în frumoasa dv țară.

*

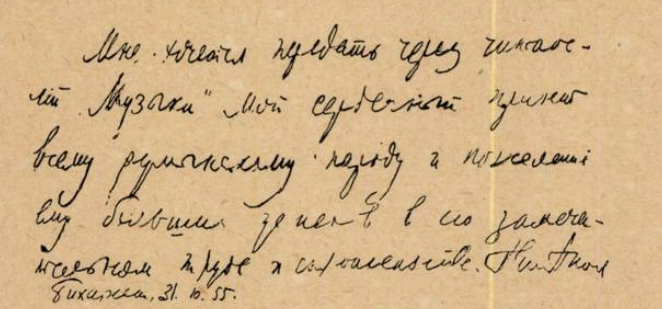
Ne-am adresat dirijorului N. Anosov cu rugămintea de a ne vorbi despre dezvoltarea din ultimii ani a activității simfonice în Uniunea Sovietică.

— O primă caracteristică a acestei activități constă în intensitatea ei. Pentru a vă da o imagine, desigur necompletă, o să mă refer în primul rînd la Moscova. Aci avem mai multe orchestre simfonice permanente, care dau în mod continuu concerte: Orchestra simfonică de Stat a U.R.S.S. (sub conducerea dirijorului Constantin Ivanov), Orchestra Radiodifuziunii Sovietice (sub conducerea dirijorului Alexandr Gauk), orchestra Filarmonicii din Moscova (dirijor principal Samuel Samosud) la care se adaugă și orchestra filarmonică a Regiunii Moscova (condusă de Michael Terian). La concertele acestor orchestre, care au un caracter regulat și pentru care se difuzează abonamente cu mult înaintea stagiunii, se mai adaugă altele: de două stagiuni încoace, orchestra minunată a Teatrului Mare Academic din Moscova dă și ea concerte simfonice care, chiar dacă sînt rare, sînt în schimb la un foarte înalt nivel artistic; apoi mai sînt cele două orchestre de studenți care dau în mod periodic concerte (dirijorii sînt întotdeauna profesori ai Conservatorului). Vă puteți pune poate întrebarea unde-și fac studenții de la dirijat practica dacă cele două orchestre de studenți sînt dirijate numai de profesori! Menirea acestor două orchestre este aceea de a constitui un mijloc de educare a viitorilor membri ai Filarmonicilor noastre, de a cultiva la ei simțul disciplinei colective, de a-i familiariza cu cîntatul în comun în orchestră, cu repertoriul clasic simfonic etc. In acest caz, direcția activității didactice este orientată spre studenți instrumentiști și de aceea îndrumarea lor este în mîna profesorilor. Studenții claselor de dirijat își fac practica cu o altă orchestră, specială, de profesioniști. Aceasta nu este prea mare, dar e în schimb foarte bună pentru scopul didactic în vederea căruia a fost creată. Ea dă șase concerte pe stagiune, sub conducerea studenților dirijori din anii I, II și III. Studenții din anii mai mari, IV și V și aspiranții dirijează opt concerte pe stagiune în sala mare a Conservatorului, în fruntea orchestrei Filarmonicii, a Radiodifuziunii și a Cinematografiei. In afară de aceasta, studenții din anii III, IV și V dau cîte zece concerte pe stagiune în cluburi, cu orchestra Filarmonică a regiunii Moscova. Toate aceste concerte îmbogățesc viața muzicală a capitalei noastre.

— *Ce se cîntă în aceste concerte?*

— Evident, baza repertoriului o alcătuiește muzica clasică, precum și muzica sovietică. Astfel, în fiecare an organizăm cîte un ciclu „Beethoven" și unul „Ceaikovski". Una din formele sub care se prezintă schimburile culturale dintre diferitele țări este și îmbogățirea repertoriului cu creațiile compozitorilor din țările de democrație populară, precum și cu lucrările muzicienilor înaintați din celelalte țări.

Iată, de pildă, cîteva lucrări pe care le-am dirijat: Uvertura „Londoneză" (London Overture) de John Ireland, patru interludii din opera „Peter Grimes" de Benjamin Britten, Tripticul pentru coarde de compozitorul japonez Iasusi Akutagava, Simfonia a II-a, „Cele patru temperamente" — de compozitorul danez Carl Nielsen, „Rhapsody in blue" și „Lullaby" (cîntec de leagăn) pentru voce și orchestră de George Gershwin, Simfonia I-a de Sibelius, Cîntece de Louis Beyds, un cîntec popular italian în prelucrarea lui Respighi, suita „Façade" de William Walton, lucrări ale compozitorilor greci Kalamiris, Nezeritis etc. De asemenea am mai dat un concert jubiliar Bartók, în al cărui program figura „Balada și dansurile țărănești", „Imagini maghiare", Concertul al III-lea pentru pian și orchestră (solistă Tatiana Nicolaeva), precum și suita de dansuri românești.



Aș vrea să transmit, prin intermediul cititorilor revistei „Muzica", salutul meu călduros întregului popor romîn, dorindu-i succese mari în minunata sa muncă creatoare.

București 31.10.55 N. ANOSOV

Constantin Ivanov dirijează un concert de muzică franceză organizînd lucrări de Debussy, Ravel, „La suite provençale" de Darius Milhaud, unul de muzică americană, în care este cuprinsă şi „West Suite" de Elye Siegmeister; dirijorul Gauk face un program de muzică germană. La rîndul meu voi dirija un concert de muzică engleză şi unul de muzică românească.

In legătură cu jubileul de două sute de ani de la naşterea lui Mozart, pregătim executarea unei serii de lucrări ale sale. „Don Juan" a fost montat la operă, iar în execuţie de concert vom prezenta „Răpirea din Serai" — dirijor Samosud, „Cosi fan tutte" şi „Directorul de teatru" — dirijor Anosov, Requiemul de Mozart şi bineînţeles, o serie de simfonii. Opera „Nunta lui Figaro" va fi reprezentată la studioul de operă al Conservatorului.

In anul acesta, vom putea asculta în execuţie de concert operele „Francesca da Rimini" de Rahmaninov şi „Mlada" de Rimski Korsakov, ambele sub conducerea lui Samosud. Se va executa din nou „Legenda despre oraşul nevăzut Kitej" de Rimski Korsakov. Evident, toate acestea nu se referă decît la Moscova şi au un caracter foarte general. O intensă activitate simfonică se duce şi la Leningrad, unde două orchestre simfonice sînt grupate în cadrul Filarmonicii. Prima este minunata orchestră condusă de Evghenie Mravinski, care a fost în anul acesta şi la festivalul „Primăvara la Praga". Cealaltă, şi ea foarte bună, este dirijată de Nikolai Rabinovici, profesor la Conservatorul din Leningrad.

Am fi nedrepţi dacă n-am vorbi de orchestrele simfonice din alte oraşe — de pildă de cea din Kiev, condusă de Nathan Rahlin, de cele din Harcov, Bacu, Odessa, Stalino, Iaroslavl, Saratov, Kuibişev, Molotov, Dniepropetrovsk, Novosibirsk (unde orchestra Teatrului de Operă asigură concerte simfonice), Taşkent, Alma-Ata, Riga, Tallin (orchestra de acolo — condusă de Roman Matov — este într-adevăr excepţională), Minsk, Vilnius, Ialta, Kislovodsk etc.

Fiece capitală de republică îşi are orchestra ei. In timpul stagiunii de vară, la Soci şi Kislovodsk, două minunate localităţi balneo-climaterice, vin orchestre de la Moscova şi Leningrad şi, de-a lungul a patru luni, asigură viaţa de concerte. Simultan, la Moscova şi Leningrad, în parcuri de cultură şi odihnă, la expoziţia agricolă unională, au loc concerte.

In tabloul general al activităţii muzical-simfonice, un loc deosebit îl au oaspeţii de peste hotare. Publicul nostru cunoaşte şi este întotdeauna încîntat să asculte creaţiile dirijorilor romîni George Georgescu şi Constantin Silvestri, despre care eu socot că se află în rîndurile celor mai buni ai lumii.

Un popor atît de muzical ca poporul romîn —care are asemenea dirijori de frunte şi orchestre bune şi relativ numeroase (mi-a făcut o mare plăcere să dirijez orchestrele simfonice ale Filarmonicii de Stat „George Enescu" şi ale Radiodifuziunii) — cu siguranţă că nu va întîrzia să creeze o şcoală de dirijat excepţională.

Iubitorii de muzică de la noi au bucuria să-l aibă în mijlocul lor pe George Georgescu cu un grup de muzicieni romîni. Cu puţină vreme înainte a făcut un turneu la Moscova, Leningrad şi Kiev, excelentul ansamblu al lui Wilhelm Stross (R. F. Germană) care a cîntat lucrări ale vechilor maeştri germani şi italieni. Am putut asculta creaţii ale lui Bach şi ale fiilor săi, ale lui Corelli, Teleman etc. In curînd va veni o trupă americană neagră care va interpreta opera „Porgy and Bess" de Gershwin.

— Ştim că sînteţi şeful catedrei de dirijat de la Conservatorul din Moscova. V-am ruga să ne daţi cîteva amănunte în legătură cu felul cum se desfăşoară procesul de învăţămînt.

— Primul principiu după care ne conducem este acela al legăturii cu practica. In acest sens am obţinut succese. In planul de învăţămînt, ca ore obligatorii sînt incluse ore de lucru cu orchestra. E vorba de acea orchestră mică despre care am mai vorbit, care nu lucrează numai la şase concerte simfonice pe an, dar şi la studioul de operă de pe lîngă conservator. Astfel, tinerii dirijori capătă o experienţă şi în domeniul dirijatului la operă. Desigur, toate acestea au o însemnătate deosebită, dar nu ne putem mărgini la ele. Tinerii dirijori realizează concerte cu Filarmonica şi Cinematografia, în cluburi sau săli de concerte. Ei conduc concerte în abonament şi-şi dezvoltă în felul acesta simţul legăturii cu publicul. In general se poate spune că ei dirijează destul (şi vom căuta să-i facem să dirijeze şi mai mult). Desigur nu atîta încît să se formeze cu desăvîrşire şi să se maturizeze. Acest lucru se cîştigă cu timpul. Dar destul ca să se poată orienta, ca să acumuleze baza necesară dezvoltării lor ulterioare. Nu încape îndoială că munca noastră se mai poate perfecţiona şi că se va perfecţiona chiar. In acest sens, o discuţie cu Constantin Silvestri ar fi foarte folositoare, din schimbul nostru de păreri putînd găsi desigur amîndoi mijloace de îmbunătăţire a muncii noastre.

Munca practică constituie un aspect. Activitatea teoretică este şi ea foarte intensă. Dirijorii au exact acelaşi program ca şi compozitorii în ceea ce priveşte teoria, armonia, contrapunctul, fuga, instrumentaţia, analiza etc.

Îmbogăţirea culturii lor muzicale generale constituie o preocupare a noastră.

Pe scurt: programul de învăţămînt este foarte amplu şi greu.

El s-a dovedit însă a fi rodnic. O să vă vorbesc de cîţiva tineri dirijori. Pe Ghenadie Rojdestvenski îl cunoaşteţi de cînd, în 1953, a condus orchestra tineretului de la Festivalul din Bucureşti. In anul acesta el a condus aceeaşi formaţie la Varşovia. G. Rojdestvenski este dirijor permanent la Teatrul Mare şi apare şi în concerte simfonice. Gazis Dugaşev, tînăr uigur din Kazahstan şi Evghenie Svetlanov sînt şi ei dirijori la Teatrul Mare.

Victor Dubrovski a fost plecat în China, pentru a pregăti orchestra simfonică a tineretului

chinez în vederea Festivalului de la Varşovia, lucru de care s-a achitat minunat. Primii doi citaţi mi-au fost elevi. Svetlanov a fost elevul lui Gauk, iar Dubrovski al lui Leo Ghinsburg. În clasa lui Ghinsburg a studiat şi studentul romîn Vintilă, care a absolvit conservatorul anul trecut.

Un alt student romîn, Ludovic Bacs din Cluj, este în clasa mea şi absolvă în anul acesta. Vreau să-l citez şi pe tînărul aspirant chinez Li-De-Lun, care este într-adevăr un dirijor foarte talentat. Încă din primul an a dirijat în sala mare a Conservatorului, concerte în care a cîntat prima Simfonie de Beethoven, prima Simfonie de Brahms, Concertul pentru vioară de Kabalevski şi „Francesca da Rimini" de Ceaikovski, bucurîndu-se de un mare succes. Kan-San-U din R. P. D. Coreeană lucrează şi el, ca şi Li-De-Lun, în clasa mea.

Prezenţa studenţilor de peste hotare la conservatorul nostru, constituie şi ea o formă de schimburi culturale foarte rodnice. Schimburile culturale muzicale devin tot mai largi — pe toate planurile. Acest lucru este cît se poate de îmbucurător, întrucît ele ajută muzicienii din întreaga lume să se cunoască mai bine, să se preţuiască la adevărata lor valoare şi, implicit, contribuie la întărirea relaţiilor de prietenie dintre popoare.

FR. SCHAPIRA

Muzica sovietică în interpretarea artiştilor romîni

Vineri 7 octombrie, a avut loc în cadrul Lunii Prieteniei Romîno-Sovietice, concertul dat de solişti şi formaţia de cameră a Filarmonicii de Stat „George Enescu" în sala Ateneului R.P.R. — care a deschis, de altfel, seria manifestărilor muzicale ce au avut loc cu acest prilej. Componenţa programului — în care alături de Sonata nr. 2, op 81 în la minor de Nikolai Miaskovski, pentru violoncel şi pian, de cîteva romanţe de Şaporin, Rakov şi Kompaneiţ, figura unul din cvartetele pentru coarde ale marelui compozitor sovietic Dmitri Şostakovici — a atras un mare număr de auditori. Ne-am oprit în mod intenţionat asupra alcătuirii programului, pentru a sublinia că centrul de deosebit interes al lui, îl constituie Cvartetul lui Şostakovici, lucrare reprezentativă a muzicii de cameră sovietice.

Filarmonica a înţeles că interesul pentru aceste forme înalte ale artei muzicale, nu pot fi întreţinute şi intensificate, decît printr-o exigenţă sporită în privinţa conţinutului programelor.

Concertul din 7 octombrie s-a deschis cu Sonata nr. 2, op. 81 în la minor pentru violoncel şi pian de N. Miaskovski interpretată de Serafim Antropov (violoncel) şi Ion Filionescu (pian). Profesor la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" şi membru al Cvartetului recent înfiinţat al Filarmonicii de Stat, Serafim Antropov este un instrumentist valoros, ale cărui ieşiri în public, rare şi timide, sînt de fiecare dată o confirmare a unui frumos talent interpretativ, care se sfieşte să dea măsura întreagă a posibilităţilor sale. Lucrarea interpretată, Sonata amintită, de Miaskovski, reprezintă prin conţinutul celor trei părţi ale sale — allegro moderato, andante cantabile, allegro con spirito, — o fază dintre cele mai interesante ale gîndirii creatoare a regretatului compozitor şi pedagog sovietic. Scrisă în 1949, Sonata oglindeşte o reîntoarcere hotărîtă la izvoarele tradiţiei clasicismului rus, o aşezare pe primul plan, în structura muzicală, a melodiei ca element determinant şi primordial. Însăşi concepţia după care melodia trebuie să tindă a cuprinde în sfera sa intonaţională, trăsăturile tipice ale melosului popular rus, oglindeşte năzuinţa spre accesibilitate, îmbinată cu continuarea, în noi condiţii, a firului unei glorioase tradiţii istorice. Înţeleasă astfel, Sonata nr. 2 de Miaskovski, străbătută de melodii cantabile, uşor de reţinut, dominată de un sentiment poetic, elegiac, se caracterizează prin simplitatea înţeleaptă a formei şi a materialului tematic, prin legătura acestuia din urmă cu felul de a simţi şi a cînta al poporului rus. Deşi tripartită ca formă, cele două prime părţi ale sonatei se înrudesc prin tematică. Mişcarea primă deşi concepută în forma sonatei, nu prezintă în configuraţia celor două teme de bază un conflict latent menit a fi dezvăluit în dezvoltare. Partea a treia, un rondo, cu un motiv principal ritmic, de joc popular, aduce în desfăşurarea sonatei ecouri ale unui robust optimism popular. Prin structura temelor şi dezvoltarea lor în cadrul formelor clasice, lucrarea cerea o interpretare care să evidenţieze simplitatea şi noblеţea melodiei impregnată de caracterul popular. Din acest punct de vedere, interpreţii Serafim Antropov şi Ion Filionescu au corespuns întru totul, realizînd o frumoasă şi artistică colaborare între violoncel şi pian. Dispunînd de un ton cald, vibrant, S. Antropov este foarte expresiv în pasajele de cantilenă.

In continuarea programului, soprana dramatică Maria Crişan de la Teatrul de Operă şi Balet al R.P.R. a interpretat, susţinută la pian de Helmuth Plattner, romanţe de Iurii Şaporin şi Nikolai Rakov şi un cîntec de leagăn de Zinovii Companeiţ.

Dacă în cele trei melodii de Şaporin, Maria Crişan a vădit simţ artistic şi o anumită căldură în interpretare, nu se poate afirma acelaşi lucru despre modul exterior, nesemnificativ, în care a fost redat liedul lui N. Rakov „Dedicaţie". Cvartetul nr. 3 în fa major, pentru coarde (op. 73) de Şostakovici a prilejuit debutul tinerei formaţii

de cameră, Cvartetul Filarmonicii. Alcătuită din Mircea Săulescu — vioara I-a, Henri Brendier — vioara a II-a, George Popovici — alto și Serafim Antropov — violoncel, tînăra formație se află în fața acumulărilor cantitative și calitative în ceea ce privește repertoriul, stilul interpretării și practica concertistică. Deși mai are încă un drum de străbătut pînă să ajungă la omogenitatea unor bune formații similare care lasă auditoriului impresia că cei patru instrumentiști cîntă pe un același instrument cu 16 coarde, vibrînd la fel și îngemănîndu-și timbrele, Cvartetul Filarmonicii a abordat o lucrare de mare măiestrie, cum este Cvartetul nr. 3 în fa major de D. Șostakovici. Dar nu numai atît ; tînăra formație a izbutit să redea în mod artistic conținutul de idei și sentimente al lucrării. Un singur reproș se poate aduce instrumentiștilor și anume faptul că au ciuntit lucrarea, eliminînd din execuție, partea a III-a, Allegro non troppo. Spunem acest lucru pentru a atrage atenția că nu se face un serviciu culturii muzicale, cînd lucrări de valoare, concepute în forme de înaltă măiestrie, sînt prezentate incomplet. Cvartetul de Șostakovici cunoscut dintr-un concert al valoroasei formații sovietice „Cvartetul Ceaikovski", include aproape toate aspectele gîndirii compozitorului : umor dus pînă la limitele caricaturii, dispoziții lirico-meditative, dramatism mișcător, toate acestea contopite pe fondul unei viziuni filozofice asupra vieții și artei.

De aici, din această diversitate de sentimente și atitudini artistic întruchipate, rezultă stilul lui Șostakovici, deci și complexul de dificultăți în redarea lor.

Partea I-a allegretto, exprimă un umor fin, o înclinare spre glumă, și chiar prima temă îmbină aceste trăsături în configurația ei, amintind de stilul lui Prokofiev. În cazul lui Șostakovici poate fi vorba mai puțin de o înrîurire, decît de un anumit aspect comun de gîndire între cei doi mari compozitori, aspect dedus din mediul vieții contemporane sovietice. In această primă parte, vioara I-a care are rol de conducere, ei revenindu-i intonarea celor două teme principale, ar fi trebuit să realizeze o sonoritate plăcută și echilibrată, expresivă și dulce, pe cuprinsul ambitusului în care au fost gîndite temele. Pe alocuri ea suna însă aspru și cu imprecizii în intonație. Valoarea de conținut a temelor este strîns legată de redarea lor exactă și de aceea n-am trecut sub tăcere deficiențele primei viori în această parte a Cvartetului. Remarcabilă a fost dezvoltarea în formă de fugato a primei părți, unde instrumentele concertante s-au înlănțuit cu precizie metronomică.

Partea a doua, *Moderato con moto* a pus în valoare meritele primei viori, căreia îi revine conducerea și expunerea temelor. In solo-ul de violă, de la sfîrșitul acestei lucrări, s-a remarcat tonul expresiv al tînărului violist George Popovici. Formația și-a găsit întreaga forță de expresie, după ce s-a eliberat de emoția estradei din primele două părți, abia în partea a IV-a (a treia în succesiunea prezentării), în admirabilul *adagio,* unde inspirația lui Șostakovici atinge o culme înaltă a frumuseții muzicale. Concepută în formă de Passacaglia, această parte înlănțuie într-un dramatic dialog, vocea viorii și a celorlalte instrumente.

Continuînd tensiunea emotivă a acestei mișcări, finalul cu punctul de plecare din tema șerpuitoare și meditativă a violoncelului și în momentul dramatic al revenirii melodiei din Adagio, a fost admirabil redat de tînăra formație, căreia după această realizare i se pot întrevedea viitoare biruințe artistice.

V. CRISTIAN

Cronica radiofonică

Emisiuni muzicale în cadrul Lunii Prieteniei

Împreună cu manifestările artistice publice dedicate Lunii Prieteniei Romîno-Sovietice, emisiunile muzicale speciale ale stațiilor noastre de radio au contribuit în mare măsură la îmbogățirea acestei anuale sărbători a poporului nostru.

Fără îndoială că cele mai însemnate emisiuni ale Lunii Prieteniei, au fost cele nouă concerte din „Săptămîna muzicii sovietice". Spre deosebire de ultimii ani în care aceste tradiționale programe au prezentat lucrări mai cunoscute, anul acesta auditorii au avut prilejul să asculte pentru prima oară o serie de interesante piese muzicale. Astfel au fost cantata „Strălucește soarele deasupra patriei noastre" de Șostakovici, balada „Șușenskoe" pentru voce și orchestră de Boris Șehter, Suita a III-a din baletul „Cenușăreasa" de Prokofiev, Fantezia pe teme gruzine pentru pian și orchestră de tînărul compozitor Sulhan Țintadze, Uvertura festivă de Lev Knipper, Fantezia pe teme românești de Vasilenko și altele. Un interes deosebit a stîrnit ciclul de „Șapte sonete de Shakespeare", o nouă lucrare a lui Dmitri Kabalevski, care s-a bucurat de interpretarea marelui cîntăreț sovietic Mark Reizen. Menționăm ca pozitivă lectura acestor capodopere ale liricei shakespeariene înaintea fiecărei piese muzicale ; o asemenea „prezentare" contribuie în adevăr la ridicarea nivelului artistic al unei emisiuni și desigur ar fi de dorit ca acest gen literar-muzical să fie cît mai des întîlnit în programele stațiilor noastre.

„Săptămîna muzicii sovietice" a mai cuprins

pe lîngă cîteva fragmente (din păcate prea puține) din ultima operă a lui Șaporin „Decembriștii", lieduri de Kociurov și Margareta Kuss, Cvintetul cu pian de Șostakovici, un „Medalion Dunaevski", cîntece și muzică din Republicile Unionale.

A fost o săptămînă cu adevărat bogată și interesantă.

In ciclul „Muzica și viața" am ascultat în cadrul „Lunii Marii Prietenii" cîteva emisiuni valoroase că: „Gogol și muzica rusă", „Ceaikovski și Pușkin", „O pagină eroică din trecutul poporului rus în creația lui Serghei Prokofiev: cantata „Alexandr Nevski", și „Eroismul popoarelor sovietice oglindit în operele „Tînăra Gardă" de Meitus și „Familia lui Taras" de Kabalevski"; despre montajul „Cîntecul revoluționar rus, tovarăș de luptă al proletariatului" difuzat în acest ciclu la 1 noiembrie, menționăm faptul că s-a situat (datorită unei foarte bune documentări) ca cel mai izbutit din seria montajelor radiofonice dedicate cîntecului. Realizînd pe lîngă acestea, emisiuni valoroase în ciclul „Compozitorii și operele lor" (Haciaturian, Prokofiev, Kabalevski, Șostakovici) și „Mari interpreți" (David Oistrah, Cvartetul „Komitas"), redacția de muzicologie a Radiodifuziunii noastre, a totalizat un considerabil număr de emisiuni în cinstea Lunii Prieteniei.

In zilele „Decadei cîntecului și dansului popular sovietic" (20—30 octombrie) au putut fi ascultate marile ansambluri sovietice: „Piatnițki", „Osipov", „Voronej", „Corul Sveșnikov", precum și emisiuni din muzica popoarelor sovietice. Cam în aceeași perioadă cu prilejul „Săptămînii cărții", s-au difuzat fragmente din operele muzicale inspirate de lucrările scriitorilor ruși și sovietici.

Adevărate cuvinte de laudă se cuvin Radiodifuziunii noastre care a luat inițiativa transmiterii directe a tuturor concertelor și recitalelor artiștilor sovietici care ne-au vizitat țara. Rînd pe rînd Igor Oistrah, Goar Gasparian, Iakov Zak și Nikolai Anosov, au transmis pe calea undelor ascultătorilor de pretutindeni mesajul înaltei arte interpretative sovietice.

Prin prezentarea în primă audiție a unor lucrări muzicale, a unor teme și forme noi, prin oglindirea manifestărilor muzicale din sălile de concert, „Luna Prieteniei Romîno-Sovietice" la radio, a fost anul acesta cu mult mai bogată și mai atractivă decît în trecut.

*

Incepînd cu luna octombrie, stațiile noastre de radio au reluat difuzarea Revistei muzicale, săptămînal. In noua ei formă, Revista muzicală este o emisiune de mai mare interes; ea încearcă să cuprindă principalele manifestări artistice care s-au desfășurat în decursul unei săptămîni. Revista muzicală cuprinde o serie de rubrici permanente ca: „Muzicieni la microfon", „Din viața Uniunii Compozitorilor", „Noi lucrări muzicale românești", „Prin sălile de concert ale Capitalei", conferințe muzicale, „Noi înregistrări muzicale realizate în studiourile Radiodifuziunii", „Știri muzicale din țară și de peste hotare". La rubrica „Muzicieni români la microfon" am putut asculta cuvîntul maestrului Constantin Silvestri (despre concertele sale la Dresda), al maestrului Ion Dumitrescu (despre activitatea Uniunii Compozitorilor), al maestrului Sabin Drăgoi (despre Institutul de folclor). Urmărind cenaclurile Uniunii Compozitorilor, „Revista muzicală" a prezentat fragmente din conferința tînărului muzicolog Vasile Tomescu despre Dimitrie Cuclin, precum și selecțiuni din opereta „Plutașii de pe Bistrița" și un cuvînt al autorului ei, compozitorul Filaret Barbu, precum și cîteva melodii scrise de Aurel Giroveanu pentru noul film tehnicolor „București, oraș înflorit".

In Revista muzicală am putut reasculta pe artiștii sovietici, oaspeți ai țării noastre în zilele „Lunii Prieteniei", interesante știri muzicale din țară și de peste hotare.

Cu prilejul comemorării lui George Enescu în cadrul Academiei R.P.R., fragmente din discursul rostit cu acest prilej de maestrul Mihail Jora și de Traian Săvulescu, președintele Academiei R.P.R., au putut fi ascultate în Revista muzicală din 23 octombrie.

Această nouă emisiune radiofonică s-a dovedit a fi printre cele mai atractive; ar fi însă necesar ca Revista muzicală să nu se transforme — așa cum s-a întîmplat în decursul lunii octombrie — într-un buletin săptămînal ce oglindește numai manifestările muzicale ale Capitalei. Și în celelalte orașe ale țării viața muzicală se desfășoară din ce în ce mai bogată, și microfonul stațiilor centrale va trebui s-o prezinte.

*

Tot în cursul lunii octombrie s-au introdus cîteva cicluri muzicale de mare însemnătate. Fără îndoială, primul dintre acestea este cel bisăptămînal: „George Enescu — interpret și compozitor". Emisiunile acestui ciclu, alcătuit pe baza memoriilor lui George Enescu și a altor materiale documentare, sînt cele mai cuprinzătoare și interesante dintre toate emisiunile de pînă acum dedicate marelui nostru muzician. Poate că o lectură mai corespunzătoare ar fi putut aduce la lumină în mai bune condițiuni cuvintele spuse în decursul anilor de Enescu.

In ciclul de „Noi înregistrări", luna aceasta a început difuzarea unor piese primite din partea Radiodifuziunii austriace („Festivalul Salzburg 1955"). Mai menționăm cele trei transmisiuni muzicale de peste hotare: din Budapesta, concertele comemorative Béla Bartók, și admirabila premieră a operei „Fidelio" de Beethoven în interpretarea ansamblului Operei din Viena.

Pe linia sprijinirii concursului pe țară al echipelor sindicale, stațiile noastre de radio au introdus un ciclu de emisiuni muzicale dedicate stimulării și ajutorării formațiunilor de amatori.

ADA BRUMARU

Turneul Filarmonicii cehe în țara noastră

În cursul lunii septembrie a anului acesta, schimburile artistice, deosebit de active dintre țara noastră și Republica Cehoslovacă, s-au desfășurat pe un plan nou, mult mai larg. Sub conducerea maestrului George Georgescu, artist al poporului din R.P.R., orchestra simfonică a Filarmonicii de Stat „George Enescu" a întreprins un turneu de concerte în Republica Cehoslovacă în vreme ce Filarmonica cehă din Praga a venit în mijlocul nostru dînd, sub conducerea dirijorilor săi Karel Ancerl și Karel Sejna, o serie de nouă concerte în Capitală și în unele din principalele orașe ale noastre: Iași, Cluj, Timișoara, Orașul Stalin, Tg. Mureș, Constanța.

Am cunoscut acest eminent colectiv artistic în anul acesta, cu prilejul festivităților „Primăvara la Praga". Filarmonica cehă este o veche formație simfonică care și-a legat începuturile activității sale artistice, acum șase decenii, de numele marelui Dvorak — cel dintîi animator și dirijor al ei. În condițiile grele de sub dominația habsburgică, cînd era vorba de afirmarea însăși a ființei naționale a poporului, această instituție de artă a fost puternic sprijinită de dirijorii Ludovic Celanski, Oskar Nedbal și Vilem Zemanek. Dirijorul care, după primul război mondial, a dat un puternic impuls activității artistice a Filarmonicii cehe a fost Vaclav Talich.

Intre timp, cei mai de seamă muzicieni și soliști ai lumii, printre care Glazunov, Grieg, Mahler, Mascagni, Bruno Walter, Edouard Colonne, Vincent d'Indy, Arthur Honegger, Bernardino Molinari, Eugen Mravinski, Charles Munch, Herman Abendroth, Pablo Casals, Jacques Thibaud, David Oistrah, Vladimir Horovitz, George Georgescu ș. a. au concertat cu această orchestră, contribuind la ridicarea nivelului ei artistic. Desigur mulți artiști instrumentiști cehoslovaci s-au perindat la pupitrele orchestrei; s-a păstrat însă și s-a întărit în adîncime, în sînul formației, un anumit spirit și anumit stil al muncii, al interpretării de înaltă ținută artistică. Astăzi, Filarmonica Cehă din Praga, care a întreprins numeroase turnee în străinătate, se bucură de un renume european iar concertele date la noi au însemnat o strălucită confirmare a eminentelor calități ce fac mîndria acestei orchestre.

Ne vom îngădui cîteva aprecieri preliminare despre orchestră. Grupul coardelor funcționează cu o mare precizie și cu o sonoritate amplă, omogenă și unitară. Pentru ca registrele mijlocii și grave să fie cît mai bine susținute, numărul violelor a fost purtat la 14, al violoncelelor la 12 și al contrabașilor la 10 — ceea ce explică plenitudinea sonoră realizată atunci cînd acest impozant număr de arcușe intră în joc.

Suflătorii în instrumentele de lemn impresionează îndeobște prin calitatea superioară a sunetului, la nevoie puternic și pătrunzător, tot așa cum, în cantilenă, oboiul, clarinetul și fagotul realizează tonuri calde, catifelate, înfiorărășite uneori de un vibrato deosebit de expresiv. Pe unii din acești excelenți instrumentiști i-am mai avut ca oaspeți, atunci cînd ne-au vizitat țara în ansambluri mai mici, ori ca soliști — ceea ce nu îi împiedică să își reia locul cu o exemplară modestie în rîndurile orchestrei.

Grupul alămurilor se impune, la rîndul său, prin sonorități clare, de mare strălucire și este de subliniat cîntul ireproșabil al cornilor în mezza-voce. Să relevăm, de asemenea, acordajul minunat al tuturor instrumentelor, însuși al timpanelor. Este o orchestră care beneficiază de o frumoasă tradiție, dar nu e mai puțin adevărat că fiecare membru al ei este animat de o conștiință profesională ridicată, munca artistică fiind făcută cu seriozitate și cu o dăruire demnă de toată lauda. Astăzi această tradiție și acest stil de muncă sînt păstrate și dezvoltate de Karel Ancerl, directorul artistic și prim dirijor al Filarmonicii cehe, secondat de dirijorul Karel Sejna, directorul ei adjunct.

La primul concert simfonic, Karel Sejna a prezentat Simfonia a II-a de Dvorak și „Poveste" de Suk — suită simfonică extrasă din muzica de scenă scrisă pentru basmul dramatic „Raduz și Mahnlena" de Iulius Zeyer. Aceste lucrări, prea puțin cunoscute la noi, au fost urmărite cu mult interes, atît de muzicieni, cît și de către publicul amator, dornic totdeauna să ia un contact cît mai strîns cu creațiile școlii naționale cehoslovace.

Simfonia a II-a în re minor (în realitate a VII-a) este o lucrare cu caracter epic, pe alocuri liric, în care răzbate dragostea de patrie a compozitorului — purtător de cuvînt înaintat al poporului și care a întreținut cu arta sa, lupta eroică a acestuia pentru libertate și independență. Deși nu atinge măreția Simfoniei a V-a, Simfonia a II-a e animată de un intens suflu eroic a cărui alură nobilă am aflat-o în partea întîia precum și în finalul impozant al lucrării. In partea a doua cu caracter liric și în trio din Scherzo, am avut prilejul să apreciem în chip deosebit acele minunate ecouri ale muzicii populare, care au fost redate cu multă poezie.

In muzica suitei „Poveste", frumos evocatoare a basmului dramatic pentru care a fost scrisă, Suk a apărut ca un demn continuator al tradiției creației simfonice cehe pe baza cîntecelor și dansurilor poporului. Indeosebi par-

Dirijorul Karel Ancerl și Filarmonica cehă din Praga după concertul dat la Ateneul R.P.R.

tea a doua a suitei ce reprezintă un intermezzo coregrafic cu o mișcare de polcă, denumit de Zeyer (autorul basmului) „jocul lebedei și al păunului" — a fost redată de orchestră cu o remarcabilă vervă și veselie. Ea a plăcut mult.

In programul concertului a figurat, ca un simbol al prețuirii de care se bucură muzica lui Mozart la Praga (socotită ca a doua patrie a compozitorului), Simfonia nr. 38 în re major („Praga"). Lucrarea a fost realizată de dirijor la maximum de sobrietate și cu o claritate desăvîrșită. De altfel sobrietatea, serioasa adîncire a execuției și o ținută ponderată sînt însușirile care împodobesc manifestările dirijorale ale lui Karel Sejna.

Dirijorul Ancerl a condus un program de un remarcabil interes artistic, alcătuit cu mult gust: Simfonia a III-a de Brahms, schițele simfonice „Marea" de Debussy și „Tablouri dintr-o expoziție" de Musorgski-Ravel. Karel Ancerl este un animator de seamă al orchestrei și prezența sa la pupitru a fost salutată cu simpatie de către publicul nostru care îl cunoștea din vizita pe care ne-a făcut-o, cu ani înainte, cînd a dirijat Filarmonica noastră.

Dispunînd de o puternică priză asupra orchestrei, cunoscînd perfect partitura lucrărilor pe care le dirijează îndeobște din memorie, Karel Ancerl și-a afirmat concepția sa artistică în fiecare din lucrările prezentate. Astfel în Brahms a apărut evidentă tendința sa de a păstra simfonia la egală distanță de exuberanța debordantă ca și de o melancolie și duioșie exagerată. Acest „obiectivism" interpretativ — dacă îl putem numi astfel — a făcut să ne bucurăm — în ciuda unei biciuiri a tempo-ului părții a treia (poco allegretto) — de o restituire justă a lucrării, realizată cu o transparență desăvîrșită. Poate că pentru o seamă din ascultătorii noștri această interpretare să fi apărut mai puțin „caldă" decît cele cu care sînt obișnuiți. Dar claritatea cu care au fost expuse ideile principale ca și frumusețea execuției, au sfîrșit prin a-i cuceri. Pe un plan asemănător s-a mișcat și interpretarea poemului debussyst „Marea".

Execuția a fost de o extremă transparență: totul redat limpede, net, bine definit. Fără îndoială însă, că fervenților iubitori ai muzicii debussyste le-a lipsit atmosfera și acel caracter estompat al sonorității, în care — cum spune poetul — „precisul și imprecisul se confundă..."

Una dintre cele mai frumoase realizări a dirijorului Karel Ancerl a fost interpretarea de un puternic realism pe care a dat-o „Tablourilor dintr-o expoziție" de Musorgski-Ravel. Aici mai fiecare șef de pupitru — de la oboi pînă la tubă — au avut prilejul să își valorifice din plin însușirile artistice și dirijorul a păstrat fiecărei piese tempo-ul just, culoarea-i caracteristică, expresia clasică. A rămas pentru mulți, ca o suavă reminiscență, cîntul melancolic al saxofonului din „Vechiul castel", evocatoarea tubă din „Căruța poloneză", disputa trompetelor din „Evreul bogat și cel sărac" ca și coralul grandios realizat de „tutti" în „Marea poartă a Kievului"...

Concertele oaspeților cehi, suplimentate de fiecare dată la cererile entuziaste ale ascultătorilor, cu răscolitoarele dansuri slave ale lui Dvorak ori cu scînteietoarea uvertură la „Mireasa vîndută" de Smetana, au constituit nu numai dovezi elocvente ale unei înalte măiestrii artistice, dar și mărturii de caldă prietenie reciprocă.

LUDOVIC FELDMAN
laureat al Premiului de Stat

Concertul orchestrei simfonice din Craiova

După turneele oficiale întreprinse în Capitală de către filarmonicile din oraşele Timişoara şi Arad, a concertat la Ateneul R.P.R. Filarmonica „Oltenia" — formaţie simfonică al cărei sediu se află la Craiova.

Sub conducerea dirijorului Teodor Costin, orchestra simfonică a filarmonicii craiovene a susţinut în sala Ateneului un program alcătuit din Rapsodia I-a de George Enescu, Concertul nr. 1 pentru pian şi orchestră de Beethoven şi Simfonia a V-a „Din lumea nouă" de Dvorak. A condus Teodor Costin, iar solist a fost Mircea Brucăr.

Ca şi alte formaţii simfonice din ţară, Filarmonica „Oltenia" numără puţini ani de existenţă. Ea a căpătat viaţă şi se dezvoltă în condiţiile create de regimul democrat-popular, ce acordă o grijă deosebită înfloririi culturale a oraşelor din provincie.

Dacă la începutul Rapsodiei de George Enescu, ce se deschide cu cîntecul „Am un leu şi vreau să-l beu", dialogul clarinetului şi al oboiului a vădit o oarecare rigiditate, auditoriul şi-a dat seama de îndată că aceasta era din pricina emoţiei instrumentiştilor, căci ansamblul a realizat în interpretarea Rapsodiei, momente de o scînteietoare vervă. Este de relevat faptul că dirijorul, deşi are de fapt o sensibilitate înclinată spre latura lirică a muzicii, a subliniat cu mult dinamism ritmica viguroasă a piesei. Dozarea sonorităţilor, suprapunerea diferitelor motive sau fragmente, izbucnirile tumultuoase, crescendo-urile sau diminuendo-urile au fost realizate în mod convingător şi asistenţa a răsplătit prin calde aplauze eforturile colectivului.

După Rapsodia I-a de Enescu, Mircea Brucăr, solist al Filarmonicii din Craiova, a executat primul Concert pentru pian de Beethoven. Ca şi în Sonatele pentru pian op. 2, în cvartetele op. 18, în primele două simfonii sau în alte lucrări de tinereţe ale genialului compozitor, în Concertul pentru pian nr. 1 (scris în 1797), se manifestă influenţa stilului mozartian şi haydnian care a dominat prima perioadă a creaţiei beethoveniene. Dar nu este mai puţin adevărat că individualitatea lui Beethoven îşi revendică dreptul la afirmare. Solistul şi dirijorul au înţeles acest lucru, dar din păcate nu amîndoi în aceeaşi măsură. In timp ce în expoziţia orchestrală, Teodor Costin a tins către o accentuare a contrastelor, solistul a fost în general mai reţinut. Or, toate indicaţiile partiturii, nuanţele, trebuiesc interpretate sub semnul unei concepţii artistice unitare, subordonate spiritului lucrării care se cerea aprofundat. Tempo-ul primei părţi ni s-a părut prea rar. In partea a doua a concertului — largo —, solistul şi-a împletit în chip armonios glasul cu timbrul catifelat al clarinetului, dînd tematicii o expresie cvasi romantică. Interpretarea ar fi cîştigat fără îndoială dacă în rondo, pianul şi orchestra ar fi pus mai mult în lumină umorul robust ce se degajă în primul cuplet, cu sforzando-urile pe contra timpi şi, mai cu seamă, în cupletul ce apare în tonalitatea la minor. La cererea publicului, pianistul Mircea Brucăr a oferit ca supliment un contra-dans de Beethoven.

Simfonia a V-a de Dvorak, marele clasic al şcolii muzicale naţionale cehe, a constituit pentru dirijor şi orchestră lucrarea care punea probleme de redare a unui conţinut închegat într-un cadru mai amplu. In interpretarea lucrării, colectivul a făcut dovada întreagă a posibilităţilor lui. Desigur că de la o orchestră simfonică atît de tînără nu se pot cere prea multe. Dar trebuie spus că aşteptările noastre au fost chiar întrecute. Simfonia a fost interpretată la un nivel artistic lăudabil. Deficienţele de acordaj care se arătaseră în partea I-a a concertului, au fost înlăturate, astfel încît în momentele dificile cum este coralul de suflători din mişcarea a doua, acordajul a fost curat, îngrijit. Corzile, în special violinele prime, au cîntat cu multă expresivitate, realizînd o intensă emoţie, mai cu seamă în partea centrală din acest largo, unde o scurtă cantilenă se execută numai pe coarda sol. Aspectul dinamic al simfoniei a căpătat o potenţare maximă în final, care a fost condus de către dirijor cu o autoritate remarcabilă. Readucerea motivelor melodice şi ritmice din mişcările precedente a fost bine reliefată.

Succesul artistic repurtat în turneul său la Bucureşti de către Filarmonica „Oltenia" din Craiova ne îndreptăţeşte să sperăm că pe viitor acest ansamblu se va ridica la un nivel superior de interpretare. Pentru aceasta este necesar ca fiecare membru al orchestrei să fie adînc preocupat de ridicarea calificării sale. Repetiţiile pe compartimente instrumentale, cultivarea genului muzicii de cameră ca şi alte metode potrivite de muncă ar putea fi de mare folos.

Aşteptăm ca anul viitor, cînd va mai veni în turneu la Bucureşti, orchestra Filarmonica „Oltenia" din Craiova să ofere publicului interpretări şi mai izbutite, contribuind laolaltă cu celelalte formaţiuni simfonice la dezvoltarea neîncetată a vieţii noastre muzicale.

EUGEN PRICOPE

„Sovetskaia Muzîka" nr. 7/1955

„Să ne pregătim pentru Congres", acesta este titlul editorialului cu care se deschide numărul 7/1955 al revistei „Sovetskaia Muzîka". In articol se vorbeşte de o serie de măsuri ce se vor lua în vederea congresului compozitorilor sovietici: organizarea de plenare şi congrese în diferite republici unionale, dezbaterea problemelor esenţiale ale muzicii în paginile revistei „Sovetskaia Muzîka", studierea şi analizarea situaţiei muzicii occidentale ş.a.m.d. Articolul arată care sînt problemele urmînd a fi discutate: tematica operelor, simfonismul sovietic, estetica muzicală a realismului socialist, sarcinile ce revin muzicologilor sovietici etc.

Pe linia discuţiilor dinaintea Congresului apar în acest număr articole de Aram Haciaturian, R. Şcedrin, V. Asmus.

Aram Haciaturian publică un articol în care ridică o serie de probleme esenţiale. Haciaturian arată că Hotărîrea C.C. al P.C.U.S. din 1948 în problemele muzicii constituie un document program al muzicii sovietice, al realismului socialist. Haciaturian subliniază că metoda *realismului socialist nu poate fi confundată cu* stilurile *(şi gusturile) personale, astfel încît valoarea unor lucrări să fie apreciată nu pe baze de principiu ci pe considerente de gust personal. Haciaturian se ridică cu hotărîre împotriva formalismului: atît a celui care are atributele exterioare ce-l caracterizează ca atare, cît şi a celui ascuns, în care conformitatea cu regulile de şcoală maschează de fapt lipsa de conţinut. Haciaturian cere de la muzicieni să creeze lucrări în care viaţa să pulseze intens (nu numai prin titluri, programe sau texte), cărora să le fie propriu un înalt umanism. El arată de asemenea că muzica de peste hotare trebuie să constituie obiectul de studiu al muzicienilor sovietici care au datoria să strîngă legăturile cu toţi muzicienii înaintaţi din lume.*

Tînărul Rodion Şcedrin cere de la compozitorii din generaţia sa mai multă îndrăzneală creatoare. El ridică problema justei înţelegeri a unor compozitori ca Debussy şi Ravel, criticînd tendinţele care au existat de a minimaliza creaţia acestor muzicieni şi de a o confunda cu părerile lor estetice. R. Şcedrin pune în faţa compozitorilor problema găsirii căilor de a scrie muzica pentru versurile lui Maiakowski.

In studiul său „Problemele esteticii muzicale în cartea lui V. Vanslov", V. Asmus, estetician şi logician de frunte din U.R.S.S., face o critică aspră şi argumentată a lucrării „Despre reflectarea realităţii în muzică" de Vanslov.

I. Keldiş semnează articolul „Din nou despre „Război şi pace" în care cunoscutul muzicolog analizează pe scurt această creaţie a lui Prokofiev.

La rubrica „Problemele moştenirii", Reinhold Glier publică „Amintiri despre S. I. Taneev" (care i-a fost profesor) precum şi scrisori ale acestuia. Tot la scrisori inedite ale lui Taneev se referă şi materialul redactat de Gr. Bernandt. Jean Cathala continuă publicarea de materiale despre muzicienii francezi în articolul „Gînduri despre Ravel".

O rubrică bogată este cea intitulată „Teatrul muzical". S. Şlifştein face cronica spectacolului „Război şi pace" de la Teatrul mic de Operă şi Balet din Leningrad. A. Medvedev face analiza operei „Lumină la Koordi" de compozitorul eston Leo Normet, iar Lev Hristiansen a baletului „Levşa" de Boris Alexandrov, montat la Sverdlovsk.

Foarte interesante sînt discuţiile care au avut loc în jurul creaţiei populare şi al căror rezumat este publicat în numărul de faţă.

Despre muzica de peste hotare scriu Muhtar Aşrafi („Muzica şi muzicienii din India"), V. Siegmund Schultze („Viaţa muzicală a Germaniei"), Charles Brück („Ingerul de foc" la Paris), Evan Senior (Scrisoare din Londra) ş.a.m.d. Mai apar o serie de materiale de cronică, informaţii, bibliografii etc.

In U.R.S.S. sosesc cu regularitate tipărituri muzicale din diferite ţări. Revista „Sovetskaia Muzîka" publică scurte note critice despre ele. Astfel în nr. 7/1955 putem citi sub iscălitura lui I. Crein:

„...O impresie puternică lasă cele două dansuri simfonice „Olteneasca" şi „Brîul" de compozitorul romîn Paul Constantinescu.

„Olteneasca" (un dans din Oltenia) este o miniatură orchestrală instrumentată desăvîrşit, în care sînt folosite cu măiestrie procedeele creaţiei populare romîneşti. Temele populare sînt variate cu o mare inventivitate armonică.

De asemenea cu mult efect este orchestrat şi temperamentalul dans „Brîul". Totuşi, o lipsă a lui constă într-o oarecare uniformitate a ritmului şi a tempo-ului. Intreaga piesă se desfăşoară într-o singură mişcare repede. Materialul tematic de bază se repetă prea des, fără să apară un caracter contrastant vizibil.

Dansurile simfonice de Paul Constantinescu atrag prin coloritul materialului şi prin temperamentul lor viu. Fără îndoială că dansurile simfonice de Paul Constantinescu vor provoca interesul interpreţilor şi auditorilor noştri".

Ca supliment muzical se publică cîntece ale compozitorilor de peste hotare.

O carte despre Béla Bartók

De curînd a apărut în Editura Muzicală[1] *din Budapesta — sub îngrijirea remarcabilului muzicolog maghiar Janos Demény — cel de al treilea volum de scrisori de Béla Bartók alcătuit pe baza documentelor strînse în perioada 1951—1954 în R. P. Romînă (de Viorel Cosma), R. Cehoslovacă (de Ladislav Burlas), şi R. P. Ungară (de János Demény).*

Prima parte a volumului conţine scrisori[2] *adresate unor oameni de ştiinţă, artişti, impresari (organizatori de concerte), persoane particulare, foşti elevi etc. din Romînia.*

In prefaţa la acest grup de scrisori se relevă legăturile strînse pe care le-a avut Béla Bartók cu ţara noastră, atît ca folclorist cît şi ca concertist. De asemenea sînt indicate sursele de unde a fost adunat materialul necesar pentru alcătuirea primei părţi a volumului: Institutul de Folclor din Bucureşti şi Cluj, Academia R.P.R., persoane particulare printre care George Breazul, Ioan Buşiţia, Ion Bîrlea, Romulus Orchiş, Fischer Szalay Stefania, Keppich Molnar Irma, Rezik Carol, Nagy Istvan ş.a. Se aminteşte apoi că acţiunea de editare a acestor documente preţioase a fost sprijinită de către compozitorul Zeno Vancea din partea Uniunii Compozitorilor din R.P.R., dr. Lakatos Istvan, profesor la Conservatorul „George Dima" din Cluj şi Nagy Istvan, profesor de muzică.

Cele 124 scrisori cuprinse în prima parte a volumului datează din perioada 1909—1936 şi au fost adresate de Béla Bartók lui Ioan Buşiţia, profesor de liceu din Beiuş (61 scrisori), Ion Bianu, fost bibliotecar la Academia Romînă (12 scrisori), Octavian Beu, folclorist (5 scrisori)

1) Zenemükiado Vàllalat.

2) La Academia R.P.R. mai există o serie de scrisori care vor fi deschise şi date publicităţii — după dorinţa lui Béla Bartók — abia 30 de ani după moartea sa. In volumul de faţă nu sînt publicate decît o parte din scrisorile adresate unor persoane şi instituţii din Romînia.

Dimitrie Kiriac, Ion Bîrlea, Constantin Brăiloiu, George Georgescu, Istvan Lakatos, Romulus Orchiș, Eugen Riegler Dinu, Rezik Carol, Emil Isac, Fischer Szalay Stefania, Keppich Irma, Keppich Acos, Kacsóh Pongrac, precum și Academiei Romîne.

Majoritatea sînt redactate în limba maghiară; unele din ele în germană și franceză [3]).

La grupul documentelor din R.P.R. este anexată o scrisoare adresată de Ioan Bușiția muzicologului Demeny Janos în care acesta își exprimă recunoștința pentru frumoasa operă de editare a corespondenței lui Béla Bartók, arătînd totodată legăturile prietenești pe care le-a avut cu marele muzician maghiar.

In partea a doua a volumului găsim un număr de 72 scrisori scrise de Béla Bartók diferiților prieteni, foștilor elevi și instituției „Matica Slovenska" [4]) din Cehoslovacia în perioada 1911—1939. Ele se referă la activitatea lui concertistică și la cea folcloristică pe care a desfășurat-o ani îndelungați în această țară.

In prefață — după un scurt istoric al dezvoltării muzicii din Slovacia — este arătată contribuția însemnată a lui Béla Bartók la cunoașterea folclorului slovac, legăturile pe care le-a avut cu „Matica Slovenska" în vederea editării unor culegeri de cîntece populare și greutățile întîmpinate în munca sa de cercetător.

Materialul publicat în această parte a volumului a fost pus la dispoziție de către Albrecht Sandor, fost elev al lui Bartók, organist, dirijor și compozitor, Németh László fost elev al lui Bartók, organist, profesor și compozitor, Arhiva Institutului „Matica Slovenska", Ivan Ballo, unul din cei mai cunoscuți critici muzicali slovaci și Mikulás Schneider Trnavsky. De asemenea, au fost puse la dispoziție scrisori de către Milos Ruppeldt, fondatorul Conservatorului din Bratislava, profesor de pian și compozitor. Toate au fost scrise de către Bartók în limba maghiară și germană.

Ultima parte a volumului cuprinde 92 de scrisori din perioada 1903—1939, colecționate în R. P. Ungară precum și o anexă de 30 scrisori primite de la Universitatea din Washington, conținînd nu numai o parte a corespondenței lui Bartók din perioada petrecută în America, ci și scrisori adresate lui sau care se referă la el.

In prefață se arată importanța acestor documente care contribuie la conturarea personalității marelui muzician maghiar și în special a folcloristului Bartók; de asemenea, ele dezvăluie relațiile sale cu diferite personalități artistice contemporane. Se insistă apoi asupra celor 30 scrisori din anexă — scrise în limba engleză — care oglindesc viața, frămîntările și preocupările lui Béla Bartók din ultimii ani ai vieții sale. Majoritatea sînt adresate de Bartók lui C. P. Wood, profesor la Universitatea din New York, restul îl constituie răspunsurile acestuia către Bartók.

La alcătuirea materialului pentru această ultimă parte a volumului au contribuit, în afară de personalități din lumea artistică maghiară, Academia de Științe din R. P. Ungară, Opera de Stat, Academia de Muzică, Institutul de Relații cu Străinătatea etc., și un număr de artiști străini care au pus la dispoziția Editurii scrisori aflate în proprietatea lor.

Volumul conține un bogat material ilustrativ. Alături de cele 9 fotografii și o pictură în ulei (executată de Ioan Bușiția [5]), reprezentînd pe Béla Bartók în diferite epoci ale vieții sale — singur sau împreună cu alte persoane — au mai fost incluse și un număr important de fotocopii ale unor pagini din scrisori, cărți poștale, fișe alcătuite în timpul culegerilor, o pagină a unei lucrări corale, două fotografii reprezentînd mîinile compozitorului, trei portrete ale unor colaboratori din timpul culegerilor făcute în Ardeal și două peisaje (executate, de asemenea, de I. Bușiția). La sfîrșitul cărții este publicat în facsimil textul (în limba engleză, traducerea fiind făcută de însuși Béla Bartók) care stă la baza „Cantatei profane" [6]).

Revizuirea corespondenței editată în acest volum a fost încredințată fiului lui Béla Bartók, iar traducerile scrisorilor din alte limbi în cea maghiară lui Demény Benedict Edna. Medalionul de pe coperta cărții aparține sculptorului Ferenczy Béni și a fost executat în anul 1936.

Prin bogăția și interesul materialului, prin expunerea logică, atractivă, volumul sus amintit constituie o valoroasă contribuție la cunoașterea personalității complexe a lui Béla Bartók, la cunoașterea legăturilor prietenești pe care le-a avut acest eminent muzician și om de știință, între altele, și cu țara noastră.

AGATHA WANEK

3) Fiecare scrisoare care a fost scrisă în altă limbă decît în cea maghiară, este redată în acest volum întîi în original și apoi tradusă.

4) Institutul slovac de știință și culturalizare.

5) Vezi reproducerea în suplimentul muzical (p. 1) la Revista Muzica nr. 9/1955.

6) Vezi articolul „Béla Bartók, marele compozitor contemporan" de Zeno Vancea, publicat în Revista Muzica nr. 9/1955.

I. P. 2, c. 4944

„MUZICA“
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI CULTURII
Redacţia şi Administraţia:
Bucureşti, Strada Iulius Fucik nr. 6
Telefon: 1.33.61

INTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ nr. 2, Strada Brezoianu nr. 23—25, Bucureşti — c. 4944

Preţul lei 2,50

A. P. BĂNUŢ

GEORGE DIMA

CONTRIBUȚII LA CUNOAȘTEREA VIEȚII ȘI OPERII SALE

SUPLIMENT
MUZICA
Nr. 9—10—11—12
— 1955 —

A. P. BĂNUŢ

GEORGE DIMA

CONTRIBUȚII LA CUNOAȘTEREA VIEȚII ȘI OPERII SALE

SUPLIMENT
MUZICA
Nr. 9—10—11—12
— 1955 —

Sumarul:

DIN PARTEA REDACȚIEI
(pag. 3)

CUVÎNT INTRODUCTIV
(pag. 5)

I.

LOCUL NAȘTERII ȘI MEDIUL ÎN CARE A COPILĂRIT ARTISTUL
(pag. 6)

Părinții și frații (pag. 6); Mama și bunicii dinspre mamă (pag. 9); Primele studii: Viena, Karlsruhe, Graz, Lipsca (pag. 10); Concertele din Germania, din Ardeal și Banat (pag. 12); Cîntăreț de operă (pag. 14)

II.

PROFESOR LA ȘCOALELE CENTRALE ROMÎNE DIN BRAȘOV
(pag. 15)

Din nou la Lipsca. Completare de studii, diplomat al Conservatorului (pag. 16); Tipărirea și critica primelor compoziții (pag. 17)

III.

PROFESOR LA SEMINARUL ȘI ȘCOALA NORMALĂ DIN SIBIU
(pag. 19)

Concertele din Sibiu, București, Brașov, Sinaia, Selište etc. (pag. 21); A doua căsătorie. Maria Bologa soție și colaboratoare (pag. 22)

IV.

G. DIMA, PEDAGOG, RECENZENT ȘI ÎNDRUMĂTOR AL VIEȚII NOASTRE MUZICALE
(pag. 25)

V.

PROFESORUL ȘI DIRIJORUL
(pag. 30)

VI.

DIN NOU LA BRAȘOV
(pag. 35)

VII.

OPERA MUZICALĂ
(pag. 39)

Compozițiile lui G. Dima care au fost tipărite (pag. 39); Compoziții lumești (pag. 39); Cîntece originale pentru voce și pian — lieduri — (pag. 42); Ciclu din Trompeter von Säckingen pag. 42); Cintece populare și cintece vechi romînești pentru voce și pian (pag. 42); Cintece originale pentru cor mixt (pag. 42); Cîntece populare și melodii vechi romînești pentru cor mixt (pag. 43); Cintece poporale și melodii vechi romînești pentru cor de bărbați (pag. 43); Compoziții bisericești (pag. 43); Cînd și în ce edituri au apărut operele lui G. Dima? (pag. 44)

VIII.

G. DIMA ȘI ALTE PERSONALITĂȚI MUZICALE
(pag. 45)

IX.

DIMA — OMUL
(pag. 51)

Excursionist și iubitor de natură (pag. 52); Suflet de poet îndrăgostit de viață (pag. 55)

X.

REFUGIUL
(pag. 57)

Director al Conservatorului de muzică și artă dramatică din Cluj (pag. 53); Jubileul activității de 40 ani — 6 mai 1922 (pag. 61); Daruri binemeritate (pag. 62)

XI.

SFÎRȘITUL
(pag. 63)

O ultimă caracterizare (pag. 63); Comemorări la 20 și 30 ani (pag. 64)

CUVÎNT FINAL

Din partea redacției

Cunoașterea împrejurărilor social-istorice în care s-a desfășurat activitatea lui G. Dima precum și cea a altor sprijinitori ai culturii noastre cu care compozitorul nostru a colaborat îndeaproape, este cu totul necesară înțelegerii studiului de față. Căci dacă faptele, așa cum sînt descrise în acest studiu, capătă în felul acesta mai mult temei, mai multă legătură, în schimb lacunele — firești dacă ținem seama de stadiul incipient al cercetărilor în această problemă — pot fi umplute, cititorul putînd compara în aceste cazuri dezvoltarea vieții muzicale contemporane lui G. Dima, cu cea a culturii în general.

Iată de ce socotim necesară această scurtă notă introductivă.

*

După cum se știe, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, Transilvania a fost scena unor mari frămîntări sociale, economice și politice.

După înfrîngerea revoluției din 1848—1849, se reinstaurează regimul absolutist ai cărui piloni erau împăratul Austriei, aristocrația maghiară și — spre deosebire de perioada de dinaintea revoluției — o parte a burgheziei. Aparenta „restabilire a ordinei" în imperiul habsburgic nu a fost însă de lungă durată. Economia capitalistă se dezvolta din ce în ce mai mult și o dată cu ea burgheziile naționale ieșite din rîndurile diferitelor naționalități incluse în imperiul habsburgic. Lipsite de drepturi politice, aceste naționalități nu aveau școli în limba maternă și instituții proprii de cultură, ceea ce sporea nemulțumirile față de regimul absolutist.

Pusă în fața acestei noi situații care periclita existența imperiului, pătura conducătoare din Austria recurge la o alianță cu burghezia maghiară, cunoscută în istorie sub denumirea de „dualismul austro-maghiar", și care avea ca scop înăbușirea oricărei afirmări a celorlalte naționalități (romîni, cehi, croați, etc.) din monarhia austro-ungară.

Burghezia romînească din Ardeal, lipsită deci de drepturi politice și neavînd posibilitatea de a ocupa vreo funcție superioară în aparatul de Stat austro-ungar, își îndrepta toate eforturile în direcția consolidării pozițiilor ei în sectorul comerțului, industriei și chiar în cel bancar. Astfel se înființează în Sibiu în anul 1872, Banca „Albina" cu sucursale în mai toate orașele și tîrgurile locuite de romîni.

Situația țărănimii romîne și maghiare nu se îmbunătățise — deși se făcuse o împroprietărire în 1854 — deoarece moșierimea continua să exploateze ca și înainte.

Aceeași soartă grea o avea și muncitorimea, aflată fără apărare în fața tuturor abuzurilor patronilor. Abia în anul 1868 iau ființă în cîteva centre industriale din Transilvania, asociații muncitorești cu scopul de a apăra interesele muncitorilor.

Intre anii 1890—1900, mișcarea muncitorească ia o amploare din ce în ce mai mare. Datorită numeroaselor greve, patronii fabricilor sînt nevoiți să satisfacă revendicările muncitorilor (mărirea salariilor, reducerea orelor de muncă). Tot în această perioadă se înființează primele sindicate muncitorești. In anul 1903 ia naștere secția romînă a partidului social-democrat cu sediul la Budapesta. Activitatea ei nu a fost însă ferită de influența ideologiei oportuniste a mișcării muncitorești din Germania și Austro-Ungaria. O dată cu înființarea unor organizații socialiste și sindicale în centrele industriale, influența mișcării muncitorești se extinde și la sate, unde au loc numeroase întruniri ale țăranilor muncitori. După 1903 apare un număr important de ziare socialiste ca„ Votul Poporului" (1903), „Adevărul" (Budapesta 1905), organul secției romîne a partidului social-democrat, „Muncitorul Romîn" (1905) ș.a.

Un alt mijloc de oprimare a fost acțiunea de deznaționalizare. Astfel în anul 1868 se votează „Legea naționalităților" potrivit căreia în Ungaria nu exista decît o singură națiune și anume cea maghiară, „una indivizibilă". Un proiect în care se cerea admiterea limbii materne a fiecărei naționalități în administrație, școală și justiție, a fost respins. Aceeași soartă a avut și memoriul alcătuit în 1872 la Blaj în care, în afara acestui deziderat, se cerea și vot universal, o nouă împărțire administrativă bazată pe principiul național, autonomia bisericii romînești, a școlilor confesionale romîne.

Cu toate acțiunile duse împotriva oricărei afirmări naționale, autoritățile nu au reușit să înfrîngă năzuințele legitime spre libertate ale celor asupriți. Astfel, Partidul național romîn din Ardeal concepe în 1881 un memorandum — răspîndit în întreaga Europă — în care se demasca politica de subjugare națională a autorităților maghiare. In 1892 se redactează un nou memorandum care a fost înaintat direct împăratului de la Viena. Acesta nu dă nici o satisfacție delegației romîne iar semnatarilor memorandumului li s-a intentat un proces. Această nouă samavolnicie a stîrnit în rîndurile populației romîne din Ardeal proteste vehemente. Ca urmare, guvernul dezlănțui o și mai mare pri-

goană împotriva acelora care luptau prin toate mijloacele pentru afirmarea națională iar în 1894 dispune desființarea Partidului național romîn.

Pînă la prăbușirea monarhiei austro-ungare (1918), situația naționalităților nu s-a îmbunătățit. O mare parte a burgheziei romîne, care la început era legată de interesele poporului, se îndepărtează de năzuințele acestuia, folosindu-le doar ca un mijloc pentru a-și consolida propriile ei interese de clasă și pozițiile economice într-un stat, în care burghezia maghiară alături de moșierime, constituiau dușmanii cei mai înverșunați ai oricăror libertăți naționale.

In aceste condiții sociale și politice, era aproape imposibilă înflorirea unei culturi naționale. Totuși, deși expuși persecuțiilor celor mai crunte, au existat o seamă de intelectuali curajoși cu o gîndire înaintată, care luptau pentru întreținerea și afirmarea unei vieți culturale romînești în Ardealul de la sfîrșitul sec. al XIX-lea și începutul sec. al XX-lea.

Astfel ia naștere în anul 1861 „Asociația pentru literatură romînă și cultura poporului romîn din Transilvania" (Astra) *) inițiată de Timotei Cipariu și Gh. Bariț. Această asociație avea scopul de a contribui la afirmarea culturală și politică a romînilor transilvăneni. Sub auspiciile ei se înființează la Sibiu și în alte orașe cu o populație romînească numeroasă, o serie de biblioteci, se editează cărți de literatură populară și de știință popularizată iar în 1898, Astra tipărește prima „Enciclopedie romînă".

Pentru a se împotrivi acțiunii de deznaționalizare a „Societății transilvănene de cultură maghiară" (Emke) se înființează în 1890 la București „Liga pentru unitatea culturală a tuturor romînilor". Tot aici a fost constituită de către o serie de intelectuali romîni din Ardeal, asociația „Carpați".

Alături de aceste asociații cultural-politice, un mijloc important pentru promovarea ideilor înaintate, legate de eliberarea națională, îl constituia presa. Cu toată persecuția cenzurii, au reușit totuși să vadă lumina tiparului un număr important de reviste și ziare romînești ca: revista „Familia", editată întîi la Budapesta iar apoi la Oradea, revista de specialitate a lui Timotei Cipariu „Arhiva pentru filologie și istorie" (1867), revista „Transilvania" (1868), ziarul „Tribuna" (1884) înființat de I. Slavici, revista „Luceafărul" (1902) ș.a.

Alături de activitatea literară, mișcarea muzicală romînească din Ardeal s-a afirmat ceva mai tîrziu decît acea din Banat, unde exista deja din 1857, în comuna Chizătău (lîngă Lugoj), un cor romînesc alcătuit din țărani, iar la Lugoj, din 1841 un cor bisericesc ortodox. In Ardeal, de-abia în 1874 ia ființă prima „Reuniune romînă de gimnastică și cîntări din Brașov" iar în 1878 „Reuniunea de muzică și cîntări din Sibiu", asociație corală care a cunoscut apoi o epocă înfloritoare sub conducerea eminentului muzician George Dima. Alături de aceste două reuniuni mari au început să fie înjghebate și în alte orașe, tîrguri și sate romînești un număr din ce în ce mai mare de asociații muzicale și coruri țărănești.

In aceste condiții a început să-și desfășoare activitatea pe tărîmul artei muzicale, înaintașul muzicii romînești, George Dima.

*) Această asociație fiind în mîinile burgheziei, devine cu timpul propagatoarea unor idei naționalist-șovine.

*

Autorul acestui studiu, A. P. Bănuț, s-a născut în 1881 la Rupea. După studiile liceale urmează cursurile Facultății de drept din Cluj, Budapesta și Berlin luîndu-și doctoratul în drept și științe politice. De asemenea, absolvă ulterior Conservatorul de artă dramatică din București. Pînă la izbucnirea primului război mondial, Aurel P. Bănuț activează în presa romînească care apărea în monarhia austro-ungară. Astfel înființează la Budapesta în anii studenției, revista „Luceafărul" din propriile sale mijloace materiale. Tot aci colaborează (1902-1906) la săptămînalul „Poporul romîn". Intre 1908-1914 este directorul artistic al „Societății teatrale romîne din Ardeal și Banat" iar după primul război mondial ocupă a serie de funcții în domeniul vieții culturale (director al Teatrului de vest Oradea, inspector în Direcția educației poporului din București etc.). In 1931 înființează prima școală țărănească în fostul județ Someș. Ca ziarist și literat, Aurel P. Bănuț a fost membru al Asociației publiciștilor din București, membru de onoare al Sindicatului presei romîne din Ardeal și Banat și membru activ al fostei Societăți a Scriitorilor Romîni. In prezent este pensionar al Fondului Literar din R.P.R.

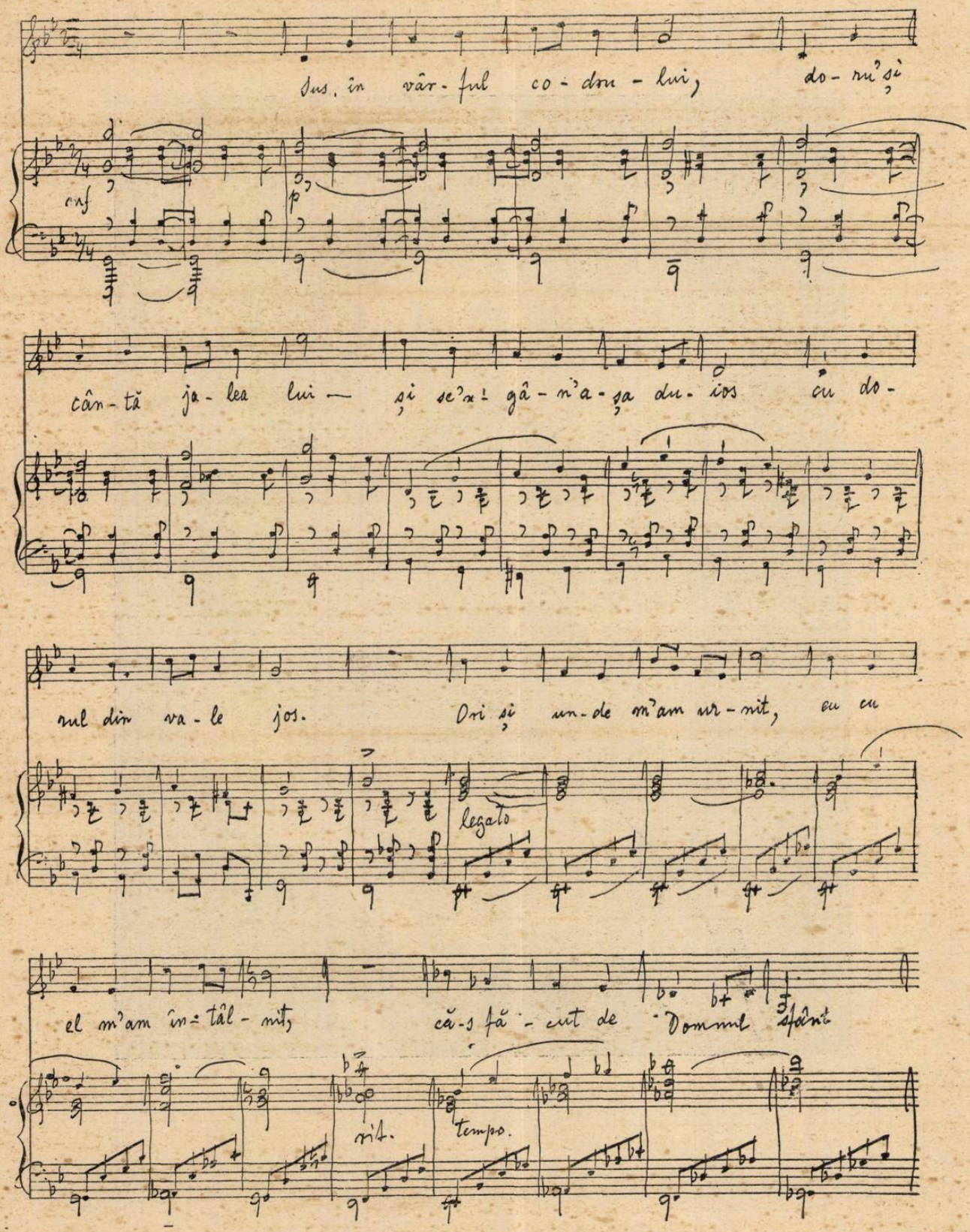
Din lucrările sale literare amintim volumul „Tempi passati" (umor și satiră) (1931) și „Oameni de ispravă" (portrete și amintiri) premiat în 1939 de către „Asociația pentru literatură și cultura poporului".

Legăturile prietenești deosebit de puternice cu familia Dima și chiar cu compozitorul, colaborarea cu acesta pe tărîmul cultural în perioada contemporană lui G. Dima, precum și o cercetare asiduă a vieții și operii muzicianului ardelean, au dus la elaborarea studiului de față ce se cere, fără îndoială, completat cu altele care să considere îndeosebi latura componistică a moștenirii lăsate de G. Dima. Studiul de față își propune doar să ușureze această sarcină.

G. Dima
1847—1925

Dorule-ortacule...

G. Dima



Prima filă a manuscrisului „Dorule-ortacule"

Cuvînt introductiv

Cînd, după multă și vinovată întîrziere, mi-am luat în sfîrșit îndrăznela să aștern pe hîrtie aceste rînduri omagiale în amintirea compozitorului, hotărîrea mea e încă stînjenită de o clipă de ezitare, iar inima cuprinsă de sfială.

Această adîncă emoție s-a înstăpînit în ceasul de față pe sufletul meu cu toate că am avut norocul să cunosc de aproape pe George Dima și pe soția sa Maria (n. Bologa); am mai avut cinstea să fiu nu o dată în casa și la masa lor; am petrecut odinioară în pitoreasca stațiune climaterică a Branului o neuitată vacanță de vară, în mijlocul familiilor George și Pandeli Dima, am colaborat ani întregi în desăvîrșită armonie cu George Dima în cadrele „Societății Teatrale Ardelene", în conducerea căreia, distinsul artist era un membru pe cît de respectat, pe atît de activ, — sau, mai știi?, poate tocmai din pricina acestor legături și colaborări, iau astăzi în mînă condeiul cu și mai multă îngrijorare, îndoindu-mă că voi reuși să prind în trăsături destul de alese și demne ilustra personalitate a celui care a fost George Dima. Încît, drept spunîndu-vă, am impresia descurajant de certă, că aș izbuti numai dacă slovele ce le voi scrie s-ar într-auri unele după altele, ca prin farmec, de cum ar atinge luciul hîrtiei.

Căci aur curat a fost gîndul, vorba și fapta lor și cu adevărat sfîntă este pentru mine amintirea acestor doi oameni rari.

Da, remarcabil a fost George Dima ca artist, compozitor, educator și apostol cultural.

Distinsă a fost Maria Dima-Bologa, cu sufletu-i de artistă, total devotata soție, cald iubitoarea și totuși nespus de îndurerata mamă.

Au fost oameni întregi și caractere de elită, de o deosebită frumusețe morală, cu puternice rădăcini înfipte în pămîntul patriei.

* * *

Să ne aducem însă aminte că în vara aceasta s-au împlinit treizeci de ani de la moartea maestrului și să-mi permiteți, iubiți cititori, să încep acum povestea simplă a vieții vrednicului bărbat și a admirabilei sale tovarășe de viață.

A. P. BĂNUȚ

I

Locul nașterii și mediul în care a copilărit artistul

Copilașul „Ghiță", al patrulea fiu al negustorului Nicolae Dima și al soției sale Zoe (n. Voinescu), a văzut lumina zilei în preajma revoluției, la 10 octombrie 1847, în minunatul nostru Brașov (azi Orașul Stalin), orașul neegalatelor frumuseți înconjurătoare, care de frica viscolului carpatic și-a pitit spatele sub ocrotitoarea perdea a Tîmpei, dar fața și-a lăsat-o descoperită, ca să vadă mereu întinsul și mănosul șes al Țării Bîrsei.

Veche și întărită cetate, datînd din veacul al XIII-lea, cu o renumită organizație de meseriași-breslași, „brașovenia" ei, strecurîndu-se prin cele patru trecători, Timiș, Bran, Sanț și Buzău, străbătea întreaga Romînie și toată peninsula balcanică, ajungînd pînă la Constantinopol și chiar în orașele italiene.

Brașovul comercial era încă din Evul Mediu mijlocitor între piețele Europei centrale și nordice, cu orientul; negustorii romîni își creaseră trainice legături de import și export cu marile orașe și capitale: Viena, Lipsca, București, Odessa, Constantinopol.

Veniți la poalele Tîmpei din „plaiurile dunărene", romînii din Scheii Brașovului susțineau cu „Țara" statornice legături culturale și economice; Domnii Munteni i-au protejat și ajutat în permanență, cu sfatul și obolul.

Orașul lui Coresi, Barac, Gavriil Munteanu, Meșotă, Bariț și al Mureșenilor; al primelor cărți romînești tipărite prin osîrdia preoților bisericii Sf. Nicolae, refăcută aceasta și împodobită de Neagoe Basarab; orașul întîiului ziar romînesc; orașul în al cărui cimitir odihnesc osemintele celebrului redactor și bard național, Andrei Mureșanu, — iată, în cîteva cuvinte, mediul intelectual, moral și economic, în care s-a născut și a copilărit băiatul Ghiță al Dimeștilor și unde, cu o mică întrerupere, între anii 1874—1878 și apoi între 1899—1916, a trăit și a muncit profesorul și compozitorul George Dima.

Casa din Brașov în care s-a născut George Dima

PARINȚII ȘI FRAȚII

Caracteristic pentru geneza atîtor personalități ardelene de prim ordin, este faptul binecunoscut că ele au răsărit spontan, din masa anonimă a poporului. Iar dacă nu e cazul, ei au fost totuși nepoți sau cel mult strănepoți de țărani.

Precum apele binecuvîntate ale Nilului, ieșind periodic din matca rîului, își revarsă mîlul gras peste imensele cîmpii ce hrănesc apoi populația cu belșugul roadelor lor, — așa țîșnesc la anumite răstimpuri din adîncimea anonimă, ca dintr-o vrăjită și nesecată fîntînă a darurilor, variatele talente ale poporului nostru, fructificînd cu harurile lor cultura noastră națională.

George Dima este, după tată, strănepot de țărani. Iar după mamă, el descinde dintr-o ramură de obîrșie macedo-romînă, toți oameni simpli din văile Pindului.

Tăcut din fire, aproape scump la vorbă, G. Dima n-a povestit nimănui nimic despre tatăl său, nici măcar copiilor săi. Doar atîta le-a spus o dată, că „familia Dima se trage din părțile Buzăului".

Tăcerea artistului este explicabilă, dacă ținem seama de faptul că s-a născut în 1847, iar tatăl său a murit în 1852; a rămas deci orfan de la frageda vîrstă de cinci ani, încît abia și-a cunoscut tatăl, necum să aibă despre dînsul vreo amintire clară. Și am fi rămas multă vreme sau pentru totdeauna lipsiți de date precise privind linia paternă, dacă laboriosul istoric ardelean A. Mureșanu, în cursul cercetărilor sale în arhiva orașului Brașov, n-ar fi dat peste un document din anul 1824, redactat în limba germană — un act de cumpărare și cedare a casei nr. 284 din Schei — din care reiese că negustorul de curînd stabilit în Brașov, Nicolae Dima („Obervorstädter Handelsmann", zice actul) cumpără de la frații săi Luca și Ion, negustori în Valahia (sau, cum scrie neamțul din Kronstadt: Handelsleute in der Valachei), casa cu numărul amintit, din Schei.

In 1824, anul redactării acestui act, tatăl lui G. Dima avea treizecișiopt de ani. Știm precis că a murit în 1852. Prin deducție avem deci și anul nașterii sale, 1786.

Moșul dinspre tată al lui G. Dima, tot George, mort în 1810 în satul Cîndești din județul Buzău, a fost negustor. Soția lui, Păuna Pul-

paș, moartă curînd după el, în 1813, fusese originară din Scheii Brașovului. Ei au avut patru copii : Luca, Nicolae, Ion și Maria.

Luca și cu Ion, după cum spune actul din 1824, au fost amîndoi negustori în Valahia. Sora lor, Maria, rămasă acasă, s-a măritat cu Ion Bozocea, în satul Cîndești, județul Buzău. Nicolae s-a așezat ca negustor în Scheii Brașovului.

Este interesant de știut, că Nicolae Dima a petit, ca om tînăr, pe mama nevestei sale, pe Eufrosina Ciurcu, fiică de negustor bogat localnic, dar aceasta l-a refuzat și s-a măritat apoi cu comerciantul brașovean N. Voinescu.

Nicolae Dima a rămas zeci de ani flăcău tomnatic și nu s-a însurat decît în 1839, cînd a putut lua pe fiica Eufrosinei, aceasta pe atunci o tînără văduvă de 19 ani, căci se măritase foarte tînără, un copil încă, cu negustorul Crețoiu, tot din Brașov, cu care a avut un singur băiat. Bărbatul ei, Crețoiu, a murit după un an de la căsătorie, într-un accident.

La doi ani după naștere, copilul Ionică Crețoiu, a murit și el, iar Zoe Voinescu s-a căsătorit apoi cu Nicolae Dima. I-a fost dat însă nenorocul ca, după numai 13 ani de căsătorie, să rămînă văduvă și de al doilea bărbat.

Căsătorit, după cum spuneam, la o vîrstă înaintată — 53 de ani împliniți — cu fiica, crescută în prisos dacă nu chiar în lux, a unuia dintre cei mai bogați negustori brașoveni, înrudit, prin acesta, de aproape cu fruntașii păturii comerciale locale, Diamandi-Manolești și Ciurculeștii — negustorul Nicolae Dima, venit „din regat" la Brașov, era un negustor chibzuit și un om apreciat de „Gremiul comercianților brașoveni".

El a lăsat soției sale o avere respectabilă, asigurînd creșterea fiilor săi, rămași orfani încă din vîrsta copilăriei. Este vrednic de remarcat că la zece ani după căsătoria lui cu Zoe Voinescu, găsim iscălitura cu litere latine a lui Nicolae Dima într-un important act politic original, descoperit pe vremuri între manuscrisele Academiei. Este vorba de „protestul romînesc împotriva Sachsenlandului", din 4/16 octombrie 1849, semnat de toți reprezentanții romîni brașoveni din Schei, Cetate și Bartolomei, și ai întregii „Țări a Bîrsei", printre care se găsesc iscăliți, alături de alți fruntași romîni, negustorii Brașovului și fondatorii de mai tîrziu ai liceului romînesc „Andrei Șaguna". Actul poartă 18 peceți și foarte multe iscălituri de jurați-reprezentanți.

*

Nicolae Dima a avut, cu soția sa Zoe Voinescu, patru băieți :

1. — Pantelimon sau Pandeli, cum i se zicea familiar, născut în 1840.

2. — Manase, născut în 1842, căsătorit și mort de tînăr în „vechiul regat", rămas nu numai pentru noi, dar chiar pentru membrii familiei un necunoscut. Nu știm cu ce s-a ocupat, nici cu cine s-a căsătorit și nici cînd a murit. In fotografia celor patru frați Dima, el ni se arată

George Dima și fratele său Nicolache

scund, îndesat, o fizionomie tihnită de micburghez, mult diferențiat de cei trei frați ai săi, din figurile cărora se evidențiază intelectualitatea și finețea unor suflete de artiști.

3. — Nicolae [1]), născut în 1845, a făcut studii juridice în București și comerciale la Anvers. A rămas necăsătorit. E și el mort de mult. Din fotografie apare ca o figură duioasă, lirică, eminamente simpatică. Dintr-o scrisoare a lui G. Dima către soția sa, aflăm că la 31 iulie 1888 el aștepta pe acest frate care avea să sosească de la Anvers unde studia : „Nicolache încă n-a venit din Anvers ci abia duminică va fi aicea. Toți îl așteaptă cu mare dor, dar dînsul e cel mai plin de dorul de casă. Bun băiat".

4. — Cel din urmă e George, născut în 1847, care a rămas orfan de tată, de mititel. El pare a fi fost nepotul cel mai drag al moșului dinspre mamă, Nicolae Voinescu. Nepotelul își iubea și el bunicul cu mare patimă, iar cînd acesta, la adînci bătrînețe, s-a stins fulgerător, în cursul epidemiei de holeră ce a bîntuit în Brașov, nimenea nu l-a putut îndepărta pe micul Ghiță de lîngă patul bolnavului, pînă cînd a murit și l-au înmormîntat.

— „Durerea pierderii moșului a fost cea mai

[1]) Nicolae Dima avea un glas de bariton cantabil, frumos și cald, pe care-l îndrăgiseră prietenii săi bucureșteni ; în cele din urmă, după o viață dezordonată de boem, s-a stins, destul de tînăr.

Mama cu cei trei feciori: Pandeli, Nicolache și George

mare durere din tinerețea mea" — a spus o dată G. Dima unei rude apropiate.

Ne vom întoarce din nou la primul născut, Pandeli, și vom stărui îndeosebi asupra celui mai mare frate al lui G. Dima, fiindcă el a avut un rol preponderent în creșterea și educarea fratelui său mai mic, Ghiță.

Pandeli a făcut și liceul și universitatea la Viena. După ce a terminat vestitul Schottengymnasium din Viena, el s-a înscris la Facultatea de științe a capitalei austriace. Aci avusese o serie de colegi bucovineni înstăriți și cîțiva ardeleni săraci, pe care îi ajuta el. Era un asiduu cercetător al operei, teatrelor și concertelor vieneze și acestui fapt avem să-i mulțumim că cunoaștem, în fotografii, o serie de artiști lirici, de actori și de cîntărețe din Viena anului 1862. Aici l-a întîlnit pe Leon Negruzzi, fiul lui Costache și fratele lui Iacob, scriitor și el; pe dr. Ion Polizu, pe numeroșii bucovineni între care I. Zotta, Gh. Vasilco, Boian, Dobrovolski și pe poetul Dimitrie Petrino. Iar

din Ardeal pe Iancu Mureşanu, care se stabilise în capitala Austriei, pe dr. Arsenie, medicul de casă al lui Maximilian de Mexico, fratele împăratului Franz Iosef, pe Vasile Glodaru, ajuns mai tîrziu profesor la Braşov şi un pasionat filolog, pe Moise Branişte, tatăl lui Valeriu Branişte, pe Rubin Patiţa, apărător în procesul memorandumului, etc. El a adus la Braşov o colecţie întreagă de fotografii de ale actorilor de la Burgtheater: Wagner, Fichtner, Lewinsky, Sonnenthal, actriţele Wolter, Baudius, Gabilon, Gärtner, ş. a., căci la Viena se găseau pe atunci o serie de fotografi vestiţi, care făceau oricîte copii, după o singură placă (lucru nou pe atunci).

După terminarea facultăţii, el a devenit profesor de matematică la liceul romînesc din Braşov şi, în absenţa fratelui său Ghiţă, ca şi după moartea lui Nichi Popovici, el a fost pentru scurte răstimpuri profesor de muzică la acelaşi liceu. Faptul dovedeşte, că ambii fraţi Dima au avut nu numai un talent muzical deosebit, dar că şi Pandeli şi-a însuşit o educaţie muzicală aleasă şi şi-a cultivat-o îndeosebi în timpul şederii sale la Viena, unde a frecventat toate marile concerte de atunci.

Pedagog de valoare, profesor sever, dar drept, Pantelimon Dima era foarte apreciat şi de colegi şi de elevi.

L-am cunoscut tîrziu, în anii bătrîneţii. Totuşi, înaintea anumitor concerte mari, frecventa regulat repetiţiile corale ale Reuniunii de muzică şi cîntări, dîndu-şi cu astfel de prilejuri contribuţia sa de corist experimentat. Avea o voce de bas, voluminoasă, cu un timbru plăcut şi, în cîte un pianissimo final, pluteau peste întreg corul vibraţiile rare, catifelate, cu profundă rezonanţă de orgă, ale glasului încă integru al bătrînului corist.

A murit în Cluj, la 6 august 1929, la vîrsta de 90 de ani, în casa ginerelui său. Era ultimul din vechea gardă a marilor dascăli ce au făcut gloria liceului din Braşov, pe care l-a servit aproape cincizeci de ani cu pricepere şi cinste, adevărat rob al datoriei împlinite. De la 1866, cînd şi-a început cariera, acest eminent profesor a dat ţării o lungă serie de ingineri, care, exclusiv cu pregătirea ştiinţifică din liceu, pe care le-a făcut-o P. Dima, au putut urma fără greutăţi politehnicile din Viena, Strassburg, Zürich, etc. devenind ingineri de valoare, ce au făcut cinste poporului nostru, prin lucrările lor.

De un umor caracteristic popular şi, cînd trebuia, caustic, el era vestit prin apropo-urile spontane şi caracterizările plastice şi pline de savoare, care, răspîndite prin elevii săi, făceau ocolul Ardealului, amuzînd şi pe profesori şi lumea noastră şcolărească.

MAMA ŞI BUNICII DINSPRE MAMĂ

Mama lui G. Dima, Zoe Voinescu, s-a născut în 1820. Tatăl ei, Nicolae Voinescu era negustor cu stare, pe piaţa Braşovului. Om bun, acesta îşi iubea nepoţii cu tandreţe; mai ales pe cel mai mic, pe Ghiţă.

In tinereţea sa, Zoe fusese o femeie plină de bun simţ, care se îmbrăca corect, cu discretă eleganţă. Rămasă pentru a doua oară văduvă, la abia treizeci şi doi de ani, după numai treisprezece ani de căsnicie şi cu patru băieţi, dintre care cel mai mare, Pandeli, avea doar unsprezece ani, ea şi-a continuat viaţa de largheţe, în care fusese obişnuită de mică, dispunînd de avere, parte primită de la părinţi, parte moştenită de la bărbaţii ei. Ea a avut astfel posibilitatea materială să-şi crească şi instruiască fiii, trimiţîndu-i „să înveţe carte în străinătate". Pe Pandeli şi pe Ghiţă i-a trimis la Viena, din frageda lor tinereţe, unde întîiul a făcut şi liceul şi Facultatea de ştiinţe; Ghiţă, după ce a terminat liceul real vienez şi a făcut, tot acolo, cîţiva ani de muzică, şi-a desăvîrşit studiile muzicale în alte cîteva mari oraşe germane. Nicolae a urmat şi el studii juridice în Bucureşti şi comerciale la Anvers, în Belgia.

Dar vorba romînului: „De unde tot iei fără să mai pui, se gată".

După a doua văduvie, venită şi aceasta mult înainte de vreme, s-a mai adăugat şi nenorocirea ca tatăl ei, ajuns la adînci bătrîneţe, să cadă victimă epidemiei de holeră, care în drumu-i de nefaste cuceriri atinsese şi Braşovul.

*

Pe bunicii maestrului, Nicolae Voinescu şi soţia sa Eufrosina (n. Ciurcu), i-am văzut de multe ori, cînd locuiam în Braşov.

Frecventam des casa bătrînului profesor şi ori de cîte ori intram în calmul salon Biedermayer şi începeam să-i contemplu admirativ, îmbrăcaţi în luxoase şi foarte dichisite costume de burghezi simandicoşi ai epocii de glorie a angrosiştilor braşoveni, — ei mă priveau cu aere diferite: ea, mîndră şi distantă, el surîdea bonom, din masivele cadre, ce cuprindeau figurile pictate în ulei de maestrul Lecca, ale celor doi moşnegi: „Maica Frosa şi bunicul".

Această maică Frosa îşi are povestea ei aparte. Era fata lui Teodor Ciurcu, venit din Macedonia, capul familiei Ciurculeştilor din Braşov şi Bucureşti şi a Ecaterinei Diamandi Manole; era deci fiica „Bîrăului grecilor", calitate ce-l plasa pe Manole în rîndul întîi al „elitei" Braşovului de altă dată.

Diamandi Manole, mecenatele, bărbatul înţelept şi patriot, a jucat un rol important în viaţa economică şi culturală a timpului său. Desigur că şi darul muzicalităţii este tot ciurculesc.

George Dima şi Iacob Mureşanu, după mamă, sînt amîndoi din neamul Ciurculeştilor, aşa că şi talentul lor muzical e tot de origine ciurculească. Acest talent se poate urmări din tată în fiu pînă la ramura strănepoţilor, începînd de la Iacob Mureşanu (tatăl compozitorului Iacob şi al fratelui acestuia, baritonul Traian Mureşanu) — care fusese căsătorit cu Sevastia Nicolau, după mamă, Ciurculească. Fata docto-

rului Ciurcu din Viena, Ada Zaborovski, a fost scurtă vreme cîntăreață de operete în capitala Austriei. Fiica librarului Ciurcu din Brașov, Florica, căsătorită Milcovici, a fost angajată la Opera din Cluj, unde era apreciată în operele lui Wagner (în special a fost o excelentă Orthruda). Fiul lui Iacob Mureșanu, Iuliu, e și el un talentat și cunoscut compozitor din generația de azi. Fiica lui Pandeli Dima, Leonora, fusese o admirabilă pianistă, care dacă nu s-ar fi măritat și și-ar fi continuat studiile, ar fi devenit o mare interpretă. Fiul acesteia, doctorul chirurg Radu Pușcariu, e și el un talentat muzicant și nu mai puțin talentat sculptor autodidact.

*

Maica Frosa, bunica lui G. Dima, a fost o femeie unică în felul ei. Foarte energică și voluntară, soră mai mare dintr-o familie cu mulți copii, era numită de toți frații ei „maică". Luîndu-se după aceștia, nepoții îi ziceau tot „maică". Frații și nepoții o respectau la fel, știindu-i de frică. Dar vorba cunoscută: „oricît ar fi cineva de «căpitan», tot nu scapă de viclenia și șiretenia copiilor, ce-l știu trage pe sfoară, cu întîiul prilej binevenit". Așa o pățea uneori și maica Frosa, cu „dracii" ei de nepoți, Ghiță și Nicolache, care dîndu-i mereu tîrcoale, îi furau fără de veste cheile cămării din buzunărelul șorțului, ca să dea apoi buzna peste bunătățile aflate acolo.

Interesanta femeie din lumea Brașovului de ieri, Eufrosina Ciurcu, a trăit ani îndelungați, murind ca și soțul ei, la adînci bătrînețe.

*

Astfel dar, din informațiile autentice primite de la fiicele răposatului, din cele provenind indirect de la o rudă apropiată a acestuia, Eugenia Florian, azi moartă, și din actul de la 1824, găsit de istoricul Aurel A. Mureșanu în arhiva orașului Brașov, putem stabili cu certitudine următoarele fapte: prin ascendenții săi, George Dima aparține deci diferitor provincii locuite de romîni.

Și dacă sufletul artistului și-a tras seva din pămîntul patriei, — aroma parfumată a florii inimii sale, muzica sa dragă, a fost cerută de către toți, cîntată mereu și gustată din plin.

O adeveresc cele peste trei mii de scrisori pe care compozitorul le-a primit din toate colțurile țării, care prin slova nenumăraților conducători de coruri, de reuniuni de muzică și societăți filarmonice, îi cereau maestrului operele tipărite sau manuscrisele sale, pentru a le învăța și cînta în lungul și în latul pămîntului romînesc.

Incît partiturile lucrărilor sale, încă netipărite, au luat una după alta drumul apostoliei, găsindu-se azi în toate orașele noastre și chiar în satele fruntașe ardelene și bănățene, țără să-i fi adus însă autorului, decît foarte rareori, o recompensă bănească. Putem deci afirma cu drept cuvînt, că marele dar pe care îl avea Dima, l-a dăruit la rîndul său poporului romînesc, iar „dar din dar a făcut raiul", un rai muzical, care a fericit sufletele ascultătorilor, timp de o jumătate de veac.

PRIMELE STUDII: VIENA, KARLSRUHE, GRAZ, LIPSCA

Printre scrisorile rămase după moartea lui G. Dima, nu s-a găsit nici una privitoare la copilăria, tinerețea sau chestiunile familiare din acea epocă. Doar un pachețel, rătăcit printre vechile sale hîrtii, ne amintește o clipă duioasă din tinerețile sale. In el s-au găsit cîteva floricele uscate, iar dedesubtul lor scrisul maestrului: „Flori pe care mi le-a pus maica în sîn, cînd m-am dus să mă logodesc".

Cine știe ce flori sau plante fermecate vor fi fost cele destinate să-i aducă fericirea în noul cămin. Dar bietele flori, după cum vom vedea, i-au fost rele purtătoare de noroc.

Lipsit de orgoliu, compozitorul nu și-a dat poate seama, că scrisorile din tinerețe, oricum ar fi fost ele, puteau avea mai tîrziu o valoare istorică-documentară, și, într-o bună zi, se vede că le-a dat foc tuturor. De multe ori el spunea soției sale, care-și păstra cu îngrijire toate scrisorile, să nu se mai încarce cu un balast inutil și să le nimicească.

Spre norocul nostru, corespondența lui de

Elev al liceului real din Viena

Student al Politehnicii din Viena în 1866 (în stînga, în picioare)

mai tîrziu, ne-a rămas toată. E adevărat că e unilaterală ; ea cuprinde totuşi o serie întreagă de foarte preţioase programe de concerte şi vreo trei mii de scrisori, primite de Dima de la reuniuni muzicale, coruri orăşeneşti sau săteşti din întreaga ţară, care îi cereau compoziţiile şi instrucţiile, pentru a le putea cînta. Aceste scrisori ne dovedesc marea apreciere de care s-a bucurat Dima în cele mai largi straturi sociale romîneşti, şi îndeosebi legăturile sale de la un capăt la celălalt cu întreaga mişcare muzicală-corală romînească din vremea sa.

In ce priveşte însă studiile şcolare ale compozitorului, ştim încă relativ puţine lucruri certe. N-am fost în măsură să cercetăm arhivele conservatoarelor germane, în care cu siguranţă că s-ar putea afla o sumă de date importante pentru această parte a biografiei compozitorului.

Atît fratele mai mare, Pandeli, cît şi cel mai mic dintre fraţi, au fost atraşi încă din clasele superioare ale liceelor din Viena, de vraja muzicii vocale, posedînd amîndoi glasuri melodioase şi sonore, al lui Ghiţă fiind menit să devină mai tîrziu instruitul „bas" ce a cîntat la operele din Klagenfurt şi Zürich şi în atîtea concerte, date întîi în Germania şi apoi în Ardeal şi Banat.

Viena era pe atunci „Parisul" Europei centrale, tinerii fraţi Dima fiind atraşi nu numai de atmosfera specific muzicală a capitalei austriace şi de marea ei Operă, ci mai cu seamă de faima atîtor compozitori de renume mondial, ce au ilustrat-o decenii de-a rîndul, făcînd-o celebră pe toată suprafaţa globului.

Nu ştiu dacă mama artistului, ori rudele ei apropiate, toţi gospodari cu vederi practice şi preocupaţi de viitorul lui „Ghiţă", vor fi fost cei ce l-au destinat ingineriei, — sau poate mai degrabă fratele lui mai mare, Pandeli, student în matematici, îl va fi sfătuit să îmbrăţişeze ingineria, — fapt este, că după absolvirea liceului real din Viena, el a plecat, pentru studii de specialitate, la Politehnica din Karlsruhe.

Dar pentru a putea aprecia gestul, cu adevărat eroic, al lui G. Dima, devenit, din „sever Saul al ingineriei, un blînd Paul al muzicii", trebuie să ne dăm întîi seama de precara situaţie a Euterpei ardelene dintre anii 1840—1870. Avem în vedere, firește, populaţia romînească din Ardeal, căci saşii ardeleni din această vreme aveau în oraşele Braşov şi Sibiu, şi chiar în alte oraşe ale lor, coruri vechi, organizate după model apusean şi orchestre filarmonice, susţinute de oraşele respective, graţie cărora se puteau da concerte mari, cu acompaniament de orchestră, operete şi chiar opere mari, ca „Lohengrin", „Tannhäuser", „Aida" şi altele, toate la un nivel ales, în faţa unui public foarte muzical şi a unui tineret bine instruit din punct de vedere muzical.

Cînd tînărul student G. Dima, rupînd-o cu prejudecata contemporanilor, a părăsit rentabila inginerie pentru sărmana cenuşăreasă ce era pe atunci muzica noastră naţională, — situaţia acesteia era în adevăr primitivă. In Braşov, Sibiu sau poate în Cluj, se mai găseau, ce-i drept, unele familii romîneşti în care se făcea o nepretenţioasă muzică de amatori ; se numărau pe degete cele două-trei biserici ortodoxe, în care existau, de cîţiva ani, coruri proaspăt înjghebate, cîntînd liturghii, respectiv cîntece corale, adaptate după cele sîrbeşti sau greceşti.

In adevăr, epoca dintre 1840—1860 se poate numi a redeşteptării noastre naţionale. De remarcat, că redeşteptarea muzicală romînească, s-ar putea zice că premerge celei literare-ziaristice. Singură „Gazeta" şi „Foaia pentru minte" au precedat corul lugojean din 1841, căci „Astra" apare abia în 1861, iar „Fondul de teatru", cu zece ani mai tîrziu, în 1871.

A fost spre norocul nostru, că G. Dima, născîndu-se şi copilărind în Braşov, unde saşii aveau corurile lor vechi şi o orchestră statornică, susţinută din fondurile primăriei, tînărul artist a avut posibilitatea să asculte şi să aprecieze, chiar din copilăria lui, concerte vocale şi instrumentale de valoare.

In vremea aceea cultura muzicală romînească din Banat era mai avansată decît a Ardealului şi arată sensibile sforţări muzicale demne de reţinut, care încep a miji încă din anul 1840, cînd biserica ortodoxă din Lugoj, la 24 noiembrie din acel an, votează, după cum

Dima în București cu Nicolache Ciurcu, fiul lui Nicolae Ciurcu

Dima la 21 ani. în Karlsruhe (1868)

scrie Coriolan Brediceanu într-o broșură din 1900, două sute fiorini pentru grupul de cîntăreți romîni, duși la Timișoara, să învețe cîntări bisericești vocale. Bisericile sîrbești aveau coruri regulate în Timișoara, Vîrșeț, Panciova, etc. Tinerii lugojeni fac ispravă în Timișoara și, reveniți acasă, ei cîntă pentru întîia oară în cor în biserica ortodoxă din Lugoj, în prima zi de Paști a anului 1841. In anul 1857 se înființează „Corul bisericesc al plugarilor din Chizătău". Iar la 1882 acest cor își serbează jubileul de 25 de ani de activitate, cînd se ține și primul concurs de coruri romînești, la care iau parte unsprezece coruri țărănești. Brașovul trimite ca reprezentant al său la acest jubileu, pe Ciprian Porumbescu. Deci întîiul cor romînesc e cel din Lugoj, întemeiat în 1841.

In 1874 ia ființă „Reuniunea romînă de gimnastică și cîntări din Brașov", iar în 1878 se pune la cale „Reuniunea de muzică și cîntări din Sibiu", pe aceste două din urmă avînd să le ridice la o mare strălucire, dirijorul lor de mai tîrziu, G. Dima.

In tot ceea ce a scris sau a spus despre trecutul său, maestrul a fost însă totdeauna foarte scurt. Tot așa de zgîrcit este și în cele cîteva rînduri autobiografice, pe care revista „Societatea de mîine" în numărul său din 21.VI.1925, le-a reprodus după „Culisele". Aici compozitorul ne mărturisește că, după ce a terminat clasele reale la Viena, a plecat la Karlsruhe în Baden, unde s-a înscris la Școala Politehnică, urmînd în același timp studii de canto la Heinrich Giehne, directorul muzical al „Capelei princiare" din Baden. După vreo 3—4 ani de studii în Karlsruhe a revenit la Viena unde și-a continuat studiile cu profesorul Otto Uffman. A studiat apoi la Graz, armonia și contrapunctul, cu profesorul Ferdinand Thieriot.

Dovada tuturor acestor studii ne-o confirmă și o biografie în nucleu a maestrului, pe care o dă la pagina 325 celebrul „Riemann's Musik-Lexikon", „Georg Dima besuchte das Politechnikum in Karlsruhe, ging aber zur Musik über. Schüler von Giehne in Karlsruhe, Uffman in Wien, Thieriot in Graz und des Leipziger Konservatoriums" [2]). Tot Hugo Riemann, severul pedagog muzical, spune mai tîrziu în al său Musiklexikon: „Dima ne-a dat o serie de solide (tüchtige) lucrări vocale și instrumentale".

CONCERTELE DIN GERMANIA, DIN ARDEAL ȘI BANAT

G. Dima făcuse frumoase studii de belcanto, își însușise cunoștințe componistice, era stăpîn și pe o voce puternică de bas.

In sufletul elevului Conservatorului din Lipsca se petrecea în acest timp o puternică împlinire. Personalitatea sa artistică se pîrguia, cum se coace rodul pomului sub minunatele raze ale soarelui. Intr-o „dureros de dulce" frămîntare psihică, individualitatea lui artistică se desăvîrșea mereu și un gînd tot mai viu îl muncea, de la o vreme încoace: ce ar fi, să împărtășească și altora o părticică din ceea ce-i coplesea acum sufletul?

Era poate și dorința autoverificării în fața unui public rafinat, exigent în materie de muzică vocală, cum era publicul intelectual al marilor orașe germane. Conștient de ceea ce putea, dar și de ce i se pretindea, el se hotărăște să întreprindă o serie de concerte vocale în Karlsruhe, Lipsca (în Gewandhaus), Viena și alte orașe. Sub ce auspicii va fi cîntat, cu ce rezultate morale și materiale și cam ce fel de atmosferă i se va fi creat cîntărețului romîn, cu aceste prilejuri artistice, în orașele atît de muzicale ale Germaniei anilor 1870? In imposibilitate de a răsfoi ziarele germane

[2]) George Dima a urmat Politehnica din Karlsruhe, a trecut însă la muzică. Elev al lui Giehne în Karlsruhe, Uffman la Viena, Thieriot la Graz și al Conservatorului din Lipsca.

cu dările de seamă ale recenzenților muzicali ai vremilor, ne găsim în fața unor enigme, pe care nu le putem dezlega, spre regretul nostru. Socotim însă că este o datorie a muzicologilor noștri să caute să scoată la iveală din presa germană a timpului, impresiile specialiștilor, care vor fi luat parte la concertele și la interpretarea primelor compoziții muzicale ale cîntărețului și tînărului compozitor G. Dima.

Un lucru e sigur: concertele din Germania s-au dat. Cîntase mai mult lieduri și arii din oratorii. Tînărul artist își verificase puterile și-și liniștise, pînă la un punct, conștiința. Se simțea acum mai sigur, mai întreg.

Din cînd în cînd însă, adierea abia perceptibilă a unei vagi melancolii nu-i lăsa bucuria întreagă a izbînzilor. Un glas tainic îl chema stăruitor spre alte limanuri. Oricît de apreciat, romînul brașovean se simțea totuși un străin în țara care era Germania vremii sale.

Il chema patria sa dragă, Ardealul, care — chiar dacă era primitiv și sărac — era plin de poezie, de sinceră dragoste pentru toți fiii săi buni, și în care atîtea erau de făcut.

Intr-o bună zi, desprinzîndu-se din mediul în care se aclimatizase binișor, în cursul atîtor ani de studii, de muncă și izbînzi, el revine în patrie. Ca să vadă însă întreg Ardealul și Banatul, cîntărețul plănuiește să pună la cale și acasă, în țara sa, o serie de concerte, la Brașov, Sibiu, Făgăraș, Lugoj, Caransebeș, Sebeș Alba, Abrud, Brad, Orăștie, etc., dorință, pe care a realizat-o însă ceva mai tîrziu, în anul 1884, în Sebeș-Alba, Caransebeș, Turda, Brad și Orăștie.

Dar chiar mai înainte, la 30 august 1883, cîntărețul Dima, care era a cum dirijorul Reuniunii din Sibiu, cîntă două solo-uri cu acompaniament de orgă în Biserica Neagră din Brașov, cu prilejul adunării generale a „Astrei" din localitate, cu programul următor:

„două numere solo de orgă, H. Geifrig, organistul Bisericii Negre;

„două numere solo de voce acompaniate de orgă, G. Dima;

„un număr solo de vioară, dr. G. Baiulescu, acompaniament la orgă de H. Geifrig. Intrarea liberă în Biserica Neagră din Brașov".

Intîmplarea a făcut să dăm peste o recenzie, datînd încă din 27 martie 1881, a ziarului german „Arader Zeitung", care ne arată că la o reîntoarcere a sa din Germania, Dima s-a oprit la Arad și a dat un concert vocal foarte reușit. Iată traducerea recenziei:

„CONCERTUL VOCAL DIN ARAD"

„Concertul care a avut loc în sala Seminarului romîn din Arad, în ziua de 27 martie 1881, a avut o reușită extraordinară.

Trebuie să amintim, încă înainte de a scrie recenzia noastră, că domnul G. Dima nu avusese de gînd să concerteze în Arad. El s-a hotărît s-o facă numai după ce a cedat în sfîrșit insistențelor prietenilor și cunoscuților de aci, care, aflînd că e în localitate și știindu-l în drum spre Ardeal, au dorit foarte mult să-l audă pe cîntăreț.

Domnul Dima, care și-a făcut studiile în Germania, este o personalitate cunoscută în cercurile muzicale. Prin talent și hărnicie a izbutit, după cum ni se spune, să cucerească „Premiul Mozart" al Conservatorului din Lipsca.

Publicul arădean a fost absolut surprins de manifestarea artistică a domnului Dima. D-sa dispune de o voce de bas sonoră și catifelată, executînd cîntecele din programul de ieri, în chip magistral. Intîi ne-a cîntat, în plină strălucire, frumoasa arie din „Paulus" al lui Mendelssohn. In balada lui Loewe „Archibald Douglas", a excelat prin via sa concepție dramatică.

Domnul Dima a mai cîntat apoi trei piese: „Dor" de Skeletti, „Plînsul fetei" de Schubert și „Cei doi grenadiri" de Schumann.

George Dima (în stînga grupului, lîngă postamentul cu vază) după înapoierea sa din Germania, la Brașov

După fiecare număr, cîntărețul a fost frenetic aplaudat. După ultima piesă însă, frenezia publicului nu mai contenea, încît d. Dima a fost silit să repete „Cei doi grenadiri".

La sfîrșitul concertului s-a manifestat dorința generală, ca d. Dima să apară cît mai curînd într-un nou mare concert, în fața publicului nostru din Arad, care, cu toată ploaia torențială, a umplut sala pînă la ultimul loc".

CÎNTAREȚ DE OPERĂ

In legătură cu perioada imediat următoare a temeinicelor studii de muzică vocală și de teorie muzicală, armonie și contrapunct, Dima spune: „Am acceptat un angajament la Opera din Klagenfurt în calitate de cîntăreț basist și acolo am cîntat, între alte roluri, pe „Marcel" din „Hughenoții" și pe „Bertram" din „Robert Diavolul". Am petrecut un timp și la Opera din Zürich".

Despre această scurtă epocă din viața sa artistică, Dima n-a vorbit însă niciodată mai explicit; nici măcar copiilor săi nu le-a spus nimic. Și nici pomenitul Lexicon Muzical german nu face despre ea vreo amintire. In adevăr, activitatea sa de cîntăreț de operă a durat abia un an și jumătate, întrerupîndu-se apoi brusc. Care vor fi fost motivele ce l-au îndemnat să părăsească definitiv feerica și ispititoarea lumină a rampei? Nu i-o fi dat completă satisfacție morală rolul de artist executant? Sau geniul său cel bun îl chema înspre acel „Excelsior", sfera mai înaltă a compoziției? O fi fost invitat să ocupe o catedră la școalele centrale din urbea sa natală, încît nostalgia încîntătorului Brașov înfrățită cu conștiința sa patriotică îl momeau spre Ardealul său drag? Să fi fost poate îndemnul și rugămintea mamei sale văduve, de a-l ști mai aproape de dînsa? Sau erau fine antene sentimentale, acele ce-l amăgeau cu glas de sirenă către dulcile culmi brașovene?

După atîtea decenii trecute de atunci, cine ar putea stabili azi cu certitudine principala determinantă ce l-a readus în patrie? O rubedenie foarte apropiată scrie: „Un timp oare-

Coperta primelor compoziții editate (Lipsca)

care, Dima a fost cîntăreț la opera din Klagenfurt. Vocea lui de bas nu avea însă dulceață, oricît de bun și instruit cîntăreț ar fi fost. De aceea a părăsit scena și după ce tipări o serie de lieduri apreciate de critica muzicală germană, s-a întors acasă. N-a luat însă drumul Predealului, ca atîți alți tineri din Ardeal, și n-a trecut în „Țară", unde desigur ar fi făcut o carieră strălucită, ci a rămas acasă în Ardeal, ca profesor de muzică în Brașov, apoi în Sibiu, apoi iar în Brașov și în urmă la Cluj".

Ne pare a fi mai aproape de adevăr doamna Lucia Bologa-Pușcariu, care ne spune: „Deși lui G. Dima îi strălucea în străinătate o frumoasă carieră, dragostea lui de țară l-a făcut să se întoarcă la Brașov și să se dedice cu tot sufletul lui de idealist muzicii romînești".

II

Profesor la Şcoalele Centrale Romîne din Braşov

In adevăr, reîntors la Braşov în anul 1874, Dima e numit profesor la liceu, la şcoalele: Comercială, Reală şi de Fete, unde începe să activeze pe un teren înţelenit, cu entuziasmul firesc vîrstei de 27 de ani, cît avea pe atunci tînărul cîntăreţ şi compozitor, introducînd în primitivul nostru învăţămînt muzical, noile metode educative, verificate de el însuşi în Germania.

G. Dima la 34 ani

Vor trebui cercetate arhivele celor trei şcoli secundare braşovene, în care el a funcţionat ca profesor de muzică, între anii 1874—78, pentru a se da de urmele educaţiei muzicale pe care tînărul profesor o făcea pentru întîia oară elevilor romîni, pentru a ne convinge de starea muzicală înapoiată în care ne găseam atunci şi de înnoirile pe care le-a încercat pedagogul nou venit în învăţămîntul nostru secundar. Vor fi de folos şi pentru istoria învăţămîntului nostru mediu şi pentru istoricul evoluţiei noastre muzicale.

Anuarele liceului romînesc pe anii 1873/74 şi 1875/76 lipsesc. In anuarul pe anul 1876/77, pag. 20, la cl. I, se arată: „Cîntări 1 oră. Cunoaşterea notelor în cheia violinei, valoarea notelor, cîntece după auz şi cîntece după note, de la „prima pînă la cvinta": prof. G. Dima".

La pag. 38 a anuarului, la capitolul „Impărţirea obiectelor de învăţămînt la gimnaziu, şcoala reală şi comercială şi în cl. IV şi cl. V de fete, între profesori, după clase şi ore" întîlnim pe: „G. Dima, profesor de cîntări, muzică vocală în clasele I—VI şi în clasele IV şi V de fetiţe" — total 12 ore.

In Anuarul pe anul 1877/78, G. Dima are 10 ore, iar în Anuarul de pe 1878/79, G. Dima nu mai figurează. Cîntările le face acum fratele său Pandeli Dima şi H. Geifrig, organistul „Bisericii Negre", G. Dima fiind plecat la Lipsca, pentru desăvîrşirea studiilor sale. O spune el însuşi, în aceste rînduri autobiografice: „Atras mereu de studii noi, am plecat la Lipsca, unde am studiat compoziţia cu prof. Iadassohn. Ce bărbat minunat era acesta! Tare mult mă iubea şi eu încă îl stimam mult! Am absolvit Conservatorul din Lipsca în anul 1880". Deci şi arhiva acestui Conservator va trebui cercetată, pentru a cunoaşte mai îndeaproape ce a învăţat acolo şi cum a fost apreciat de iubitul său magistru Iadassohn şi de ceilalţi profesori ai săi din Lipsca.

*

Cîţi dintre vechii braşoveni de baştină sau chiar intimi sau statornici colaboratori ai lui G. Dima vor fi ştiut ceva despre întîia lui căsătorie. Discret, maestrul nu comunica aproape nimărui, nici neplăcerile întîmpinate în viaţă, nici suferinţele ce i le pricinuiseră răutatea omenească, cu atît mai puţin propriile sale dureri sufleteşti, peste care aşternea vălul mohorît al impenetrabilităţii, pentru ochii străini.

Pe biroul din camera de lucru a compozitorului, se găsea în permanenţă fotografia unei femei frumoase, cu ochii mari, calzi, dar trişti. De cîte ori o priveam, admirînd-o din fuga ochilor, mă ispitea să aflu cine este această femeie, dar niciodată n-am îndrăznit să-l întreb pe maestru. Aveam sentimentul neliniştitor că întrebarea mea nu i-ar face plăcere şi tăceam. Abia tîrziu de tot mi-a fost dat să aflu că frumoasa necunoscută a fost întîia soţie şi întîia dramă a vieţii sale: Maria Florian.

Fiică de negustor braşovean, Maria Florian descindea din familia Ciurculeştilor, bunica ei fiind soră cu bunica fraţilor Dima; prin urmare vară de gradul II cu aceştia. Cu o soră a ei se căsătorise Pandeli Dima, fratele mai mare al lui Ghiţă. Nu ştim precis, nici ziua logodnei sale cu Maria Florian („cînd îi pusese maică-sa florile în sîn") nici anul şi ziua cununiei, dar ea trebuie să fi avut loc, cu siguranţă, între anii 1874—75, cînd Dima era profesor în Braşov.

Din această primă căsătorie a lui G. Dima, — care după mărturisirea doamnei Lucia Bologa, cumnata lui, a fost „o căsătorie din dragoste, scurtă, dar frumoasă", — s-au născut doi copii: o fetiță, Leonora, botezată probabil după Leonore din „Fidelio" al lui Beethoven, și un băiețel, George. In al doilea sau al treilea an al acestei căsătorii, G. Dima a plecat la Lipsca în vederea completării studiilor, cînd, într-un foarte scurt răstimp, s-a petrecut drama familiară, care îndurerîndu-l nespus de mult i-a schimbat cursul vieții pentru aproape două decenii: fetița îi murise de o boală infecțioasă; apoi moare băiețelul încă în fașă; curînd după aceștia, se stinge și mama lor, soțul rămînînd văduv la 27 de ani.

Ce putea să facă? Să rămînă în Brașov, să-și vadă și să-și simtă toată ziua căminul distrus? Să plîngă mereu o fericire pentru totdeauna pierdută? Nu! Dima era nu numai un suflet cald și interiorizat, ci, mai ales, un bărbat întreg, care știa încă de atunci, ceea ce scrisese mult mai tîrziu G. Coșbuc: „Plînsul e de copii scornit și de femei". El era un om înzestrat cu energie virilă, menită să lupte, să învingă, să realizeze.

DIN NOU LA LIPSCA. COMPLETARE DE STUDII. DIPLOMAT AL CONSERVATORULUI

Plecat la Lipsca, s-a hotărît să abandoneze deocamdată și catedra și orașul natal și pe bătrîna sa mamă îndoliată și scumpele plaiuri natale, dedicîndu-se studiului intens al muzicii clasice, pentru că numai aceasta mai putea mîngîia pe tînărul talentat, dornic de muncă dar izbit de cruda Nemesis drept în inimă.

Deci în 1878, tînărul văduv se găsea iarăși în faimosul oraș al cărții și al severei școale muzicale clasice, hotărît să-și perfecționeze de astă dată, nu atît studiile muzicale de canto, cît pe cele de compoziție, urmînd lecții de armonie, contrapunct și fugă, cu profesorii de renume, Iadassohn, Rebling, Reinecke și Rust.

Intre anii 1878—80, poate cei mai fructuoși din laborioasa sa tinerețe, ca să alunge din gînd orice reminiscențe triste ale dramei ce-i distrusese căminul și-l abătuse pentru moment din calea ce-și croise în învățămîntul brașovean, — dar nu reușise să tragă dungă peste socotelile clare ale artistului conștient și de puterile proprii și de menirea lui în lume, — G. Dima, opunîndu-se cu dîrză voință destinului, se devotează cu stăruitoare rîvnă compoziției. Faptul este dovedit tangențial chiar prin „Programul din 1880 al unei audiții de la Conservatorul din Lipsca" în care figurează și trei compoziții ale absolventului G. Dima, ele făcînd parte din „Ciclul de opt Cîntece" de V. Scheffel, apărute mai tîrziu, în 1889, la C. F. Kahnt din Lipsca. Intre primele sale compoziții din tinerețe sînt: „Dein gedenk ich Margarethe" (Te iubesc, o, Margareta), „Wann vergess ich Dein" (Cînd te voi uita) și „Mir ist's zu wohl ergangen" (Prea marea-mi fericire). Trei lieduri frumoase și melancolice, ce trădează prin însuși titlul lor durerea încă nealinată a soțului după soția iubită, care se stinsese împreună cu cei doi copilași dragi.

Aceste lieduri, ni se spune, au fost cîntate

cu ocazia examenului de sfîrșit de an școlar de către colegul de conservator și bunul său prieten, Nicolae Popovici-Nichi, strălucitul bariton liric bănățean, cu atît de bogate resurse vocale, mort atît de tînăr și regretat de întreg Ardealul și Banatul, care legaseră mari și legitime speranțe de acest rar artist, devenit și el — o vreme — profesor de muzică în Brașov.

Este locul să amintim faptul, prea puțin remarcat pînă acuma, că la școlile din Brașov s-au succedat în scurte intervale patru muzicieni, celebri fiecare în felul său: G. Dima, Ciprian Porumbescu, Iacob Mureșanu și Nicolae Popovici-Nichi.

1) *G. Dima* a fost numit profesor la Școalele Centrale din Brașov în anul 1874. Cu mici întreruperi el a funcționat pînă în anul 1887. In timpul absențelor sale din oraș l-a suplinit fratele său mai mare, Pantelimon Dima.

2) Al doilea a fost *Ciprian Porumbescu,* angajat ca profesor de muzică la liceu, școala reală și școala de fete, în luna oct. 1881. El a funcționat pînă în decembrie 1882, cînd, grav bolnav de plămîni, artistul pleacă în Italia la Nervi, apoi la Genua, murind în 1883 la Stupca (Bucovina) la vîrsta de 29 de ani.

Acest bogat și variat talent a compus în scurta lui viață 255 lucrări mai mărunte și mai mărișoare și o lucrare pedagogică muzicală, care ar fi fost de o deosebită utilitate în domeniul școlar, dacă ar fi văzut la vreme lumina tiparului.

Despre acest, pe cît de talentat pe atît de nefericit compozitor romîn, s-a scris și se va mai scrie. Celor mai de aproape interesați, îmi permit să le recomand, pe lîngă cele știute, următoarele lucrări despre acest autor: „Ci-

prian Porumbescu" — schiță monografică de Valeriu Branişte, Lugoj, 1908; apoi: „Studiile" profesorilor Axente Banciu şi G. Brînzea „întru pomenirea lui C. Porumbescu, prinos de recunoştinţă pentru opera sa muzicală", şi Tiberiu Brediceanu: „Ciprian Porumbescu", articol publicat în Gazeta Transilvaniei din anul 1933.

3) *Iacob Mureşanu* a funcţionat ca profesor în Braşov un singur an şcolar, 1883—84.

Şi despre acest puţin cunoscut mare pianist şi elogiat compozitor din vechea gardă, s-au scris pînă acuma broşuri şi studii şi sîntem siguri că activitatea lui muzicală şi ţinuta lui patriotică vor fi mereu cercetate de către muzicologi.

4) Al patrulea profesor braşovean a fost *Nicolae Popovici-Nichi* care a funcţionat între anii 1884—87.

Fiindcă acest mare şi nefericit artist este atît de puţin cunoscut de lumea noastră de astăzi, ne permitem a-i face o foarte sumară biografie. Fiu de cojocar din Caransebeş, el a urmat şcoala primară în acest oraş, iar liceul l-a făcut în Lugoj, fiind acolo şi corist în corul bisericii ortodoxe locale. De mic copil vocea lui minunată atrăsese atenţia episcopului Popazu. Aşa că, ceva mai tîrziu, el a fost trimis de episcop cu o bursă la Conservatorul din Lipsca. După terminarea, cu distincţie, a şcolii acesteia, este imediat angajat ca bariton liric la Karlstheater din Viena. Om extrem de sensibil şi delicat, el a fost foarte rău impresionat de certurile şi intrigile din culise, ceea ce-l determină să părăsească opera; el se dedică profesoratului şi concertelor vocale de cameră, ocupînd catedra de la Braşov în anul 1884. Cu G. Dima, Popovici s-a împrietenit pentru toată viaţa la Lipsca. La vîrsta de 30 de ani, se căsătoreşte cu fiica, de abia de 15 ani, a negustorului braşovean N. Boambăn. Această tînără fată era însă instruită şi foarte muzicală. Ea a învăţat limba germană, franceză şi engleză de mică copilă, cu profesori de respectiva naţionalitate. Soţul ei a fost mistuit încet-încet de boala crudă, care pe atunci nu ierta şi care i-a răpus, an de an, minunatul glas, pînă ce s-a stins complet în luna septembrie 1897.

Regretatul Popovici dispunea de o voce de bariton liric fenomenală, fiind în acelaşi timp un bărbat fin, manierat, îndrăgostit de formele frumoase ale contactului cu oamenii, — aceste virtuţi împodobind, în sensul strict al cuvîntului, pe acest unic cîntăreţ al vremii sale. Mare iubitor al elevilor săi, el invita la masa lui, mai ales pe cei săraci, îi ajuta la nevoie şi îi proteja în conferinţele profesorale.

Din căsătoria lui s-au născut două fete: Maria, — fostă profesoară de muzică la Conservatorul din Timişoara şi la şcoala medie din Braşov, azi pensionară, — şi Lelia — măritată Florian, — care a moştenit o apreciabilă parte din minunata voce a tatălui ei, fiind şi ea o bine-cunoscută solistă, mai ales din concertele lui Dima. Lelia Popovici a terminat conservatoarele din Cluj şi Bucureşti. La cel din urmă a fost eleva lui Popovici Bayreuth, cu cea mai mare notă, nota 10. Apoi s-a specializat la Viena, în belcanto, la celebra profesoară Rosa Papier-Baumgartner, colaboratoare a lui J. Brahms.

Lelia Popovici-Florian a fost şi ea profesoară la Conservatorul din Cluj şi apoi la cel din Bucureşti la catedra specială de lieduri. In ţară au fost numai două catedre de acest fel: una a ei şi a doua a profesorului Stroescu.

Ea a cîntat ca solistă acompaniată de Ana Voileanu-Nicoară într-o serie de concerte în Ardeal şi Banat, iar cînd s-a deschis opera din Cluj, în 1919, a cîntat pe „preoteasa" din Aida.

TIPĂRIREA ŞI CRITICA PRIMELOR COMPOZIŢII

Primele compoziţii ale lui G. Dima, scrise între anii 1878—1880 şi apărute abia în 1889 la C. F. Kahnt în Lipsca, au atras în Germania o critică serioasă, severă chiar, şi totuşi foarte favorabilă pentru tînărul profesor braşovean.

In numărul 13 din 27 martie 1889 al celebrei reviste muzicale din Lipsca, „Neue Zeitschrift für Musik", — fondată în 1834 de Robert Schumann şi avînd reprezentanţi în Petersburg, Londra, Filadelfia, Varşovia, Zürich, Stuttgart, New York, Amsterdam, Bassel, Viena, etc., — eminentul pianist şi critic muzical Hans von Basedow, scrie la rubrica revistei *„Kritischer Anzeiger"* sub titlul *„George Dima: Melodii şi cîntece, C. F. Kahnt Lipsca"*, următoarele rînduri, pe care le dăm în traducere romînească:

> — „După ce am cîntat şi studiat temeinic „Caietul" apărut într-o ţinută foarte elegantă, am ajuns la concluzia: *George Dima este un talent.*
>
> El are un simţ fin pentru caracterul cîntecelor pe care vrea să le compună, modelîndu-le corespunzător cu individualitatea sa, care-i romînească, deşi cultura lui e germană. Dima poate fi apreciat numai din acest punct de vedere. El a învăţat mult şi ştie să aplice bine ceea ce a învăţat, creînd din sine însuşi, însă aproape întotdeauna în cadrul caracteristic al romînescului. Ceea ce nu înseamnă o greşeală ci-l face interesant din punct de vedere istoric-muzical. El şi-a asimilat melodiile populare romîneşti şi în parte pe cele sud slave şi mai ales croate, adăpîndu-se din materialul proaspăt, original şi poetic al cîntecelor din popor, rămînînd însă în toate împrejurările — Dima.
>
> Cea dintîi grupă de piese din actualul Caiet conţine un număr de cîntece din „Trompeter" („Der Trompeter von Säckingen", celebra lucrare a poetului von Scheffel), melodii pur germane, compuse însă în spirit romînesc. Acest procedeu nu le dăunează însă cu nimic; dimpotrivă, sunet şi cuvînt se sudează atît de intim, încît uneori par a fi fost resimţite simul-

tan. Primele două cîntece au crescut din același motiv, cu toate că în cel de-al doilea ne oferă o modulație opusă, care-i dă însă o formă caracteristică.

Cele următoare au o ținută sobră. „Es ist im Leben hässlich eingerichtet" (In viață lucrurile sînt rău orînduite) este totuși un cîntec ce se poate cînta. Dima, înțelegînd textul cîntecului, a inventat pe seama acestuia sonorități pe care oricine le va asculta cu plăcere. *Nessler*[3]) își poate presăra cenușă pe creștet, pocăindu-se din pricina compoziției sale, cu care își maltratează auditorii și umezește atîtea batiste de fete bătrîne și sentimentale.

„Am wilden Klippenstrand" (La un loc cumplit, năvalnic) e cam superficială, puțin caracterizată, unele vocale întinse inutil și cu un acompaniament uneori necorespunzător. Tot așa de puțin ne satisface cîntecul ce urmează și numai fragmentul mijlociu e poetic, dar Dima se ridică din nou în slavă, cu „Wann vergess ich Dein" ? (Cînd oare te voi uita ?) Iată un cîntec plin de sens, poetic, cald. „Floricică tristă" obosește prin nesfîrșitul tocat de 6/8. In tot cazul, aceeași figură indispune auditorul, neoferindu-i puncte solide de care să i se poată anina auzul, odihnindu-se după atîta cadență monotonă. Desigur, acest text slab n-a meritat truda depusă ; cînd îl acceptăm însă ca temei al unei compoziții, trebuie să-l ridicăm prin geniul nostru. Lucru pe care Dima nu l-a realizat.

Se situează însă pe o treaptă absolut superioară „Ich fühle deinen Odem" (Eu simt a ta suflare) ; într-o ținută nobilă și caldă, cu deplina înțelegere a poetului, — ne-o dovedește aceasta întîi acompaniamentul și apoi melodia în bas, a versului al doilea. Iată o operă fin resimțită, poetică, plină de naturalețe. Ai impresia că asculți inegalabilul acompaniament al liedurilor lui Peter Cornelius sau Franz Liszt. Nicăieri prea mult, niciodată prea puțin, cuvîntul și tonul sînt închegate în deplină armonie.

Același lucru îl vom spune despre „Die Sterne" (Stelele). Ce rost are însă modulațiunea din pasajul mijlociu ? Aici trebuie păstrată exclusiv simplicitatea. Cei mai mari dintre maeștrii noștri au realizat efectul dorit prin simplicitate. Ființa artistului trebuie să fie simplă...

E locul să stabilim acum o chestiune care-i privește pe toți compozitorii ce sînt destul de superficiali în alegerea textelor lor. Se pare că tuturor le scapă din vedere elementul muzical al textului. Se transpun în muzică atîtea texte, care nu prezintă nici o fațetă pentru o tratare muzicală, ba sînt anumite versuri a căror structură e de-a dreptul antimuzicală. Pentru ce ? Cînd se găsesc între tineri destui poeți în ale căror versuri se aud clinchete de sonorități.

„Seguidilla" ne mulțumește. Are însă prea multe apogiaturi. Dima n-are nici o nevoie de ele, dispunînd de suficientă forță proprie.

Perla tuturor compozițiilor sale este însă „Primula Veris" (Viorica) de Lenau. Nobilă, caldă, intimă, ființa ei pășește plină de smerenie. Ce rost au însă figurile din bas ale acompaniamentului ? Ele n-au nici o legătură cu melodia, mijlocesc exclusiv tranziții armonice, nicidecum psihice. Psihicul și armonia trebuie să stea însă în cel mai strîns contact. Or, aceasta lipsește în cazul de față. Reluarea melodiei, realizîndu-se într-un lin urcuș, ar fi fost un procedeu mai potrivit.

Ambele cîntece finale sînt străbătute de aceeași idee muzicală fundamentală. Autentice compoziții romînești, pline de veritabil sentiment. Intr-un cuvînt : cîntecele sînt bine fundamentate, armonioase, vocile perfect tratate și chiar dacă ele n-au prea mari pretenții, au în schimb eficiență. Vor face multora bucurie, își vor cuceri un loc ferm, răzbătînd prin concerte. Dima își va trasa drumul său propriu. Operele lui vor emigra din Germania în Romînia și de aci se vor reîntoarce apoi în Germania, uimindu-ne și fiind admirate în țara noastră. Pentru că țara noastră se găsește încă tot pe vechiul ei punct de vedere : „Lucrurile bune trebuie să ne vină din străinătate !"

Hans von Basedow"

[3]) *Andrei Nessler* a fost între anii 1864—1867 profesor de pian la Conservatorul de muzică din București.

III

Profesor la Seminarul şi Şcoala normală din Sibiu

Oraşul Sibiu a fost destinat să joace rolul cel mai de seamă din viaţa şi activitatea lui G. Dima.

Cu un parc imens, încins de păduri seculare ce vor parcă să intre în inima oraşului, cu vechile sale ziduri crenelate, — rămase încă din cetatea medievalului Hermann —, cu cei mai joviali, şi mai vioi saşi, — un fel de bavarezi între saxonii ardeleni, — cu superba privelişte a Carpaţilor sudici şi cu aerul ozonat de brazi, mereu primenit de curentul Turnului Roşu, Sibiul este un oraş pitoresc şi foarte muzical. Oraşul avea încă de pe atunci cărturari aleşi şi un public romînesc dezgheţat, sprinten, sensibil, îndrăgostit de muzică şi cu pronunţate şi variate înclinaţii artistice.

Şi dacă micul Blaj, datorită marilor şi vechilor sale şcoli, se numea odinioară pe drept cuvînt „Mecca romînească" de la îmbinarea Tîrnavelor, — Sibiul, cu multele lui instituţii de cultură şi educaţie romînească, era poreclit şi el, pe bună dreptate, „Atena Ardealului".

Fireşte că lui Dima, mare îndrăgostit de natură, i-a plăcut mult, atît oraşul Sibiu cît şi publicul său şi mai ales l-au impresionat împrejurimile lui romantice, ce semănau oarecum cu ale Braşovului său drag.

Cum a ajuns însă Dima aşa dintr-o dată, de la Braşov la Sibiu?

Iată ce s-a întîmplat: In iarna anului 1881, Reuniunea de cîntări din Sibiu pusese în repetiţie şi aproape definitivase „Creaţia" lui Haydn, iar solistul Petru Ciora, din motive familiare, a fost împiedicat să cînte rolul lui Adam. Concertul fiind pregătit amănunţit, dirijorul ajuns în încurcătură s-a adresat atunci lui Dima, care revenise la Braşov, rugîndu-l să interpreteze el pe Adam. Binevoitor, Dima a acceptat şi a cîntat atît de frumos, încît lumea a rămas entuziasmată, iar conducătorii asociaţiei de cîntări i-au propus să vină la Sibiu şi să ia asupra sa conducerea Reuniunii de cîntări. Astfel, la 1 Mai 1881, Dima devine conducătorul acestei reuniuni, înfiinţată abia cu trei ani în urmă, în 1878; apoi ia conducerea corului catedralei ortodoxe, iar după doi ani i se oferă şi catedra de muzică vocală şi instrumentală la seminarul teologic. Dima devine, prin urmare, conducătorul şi îndrumătorul vieţii muzicale din acest oraş, timp de aproape două decenii.

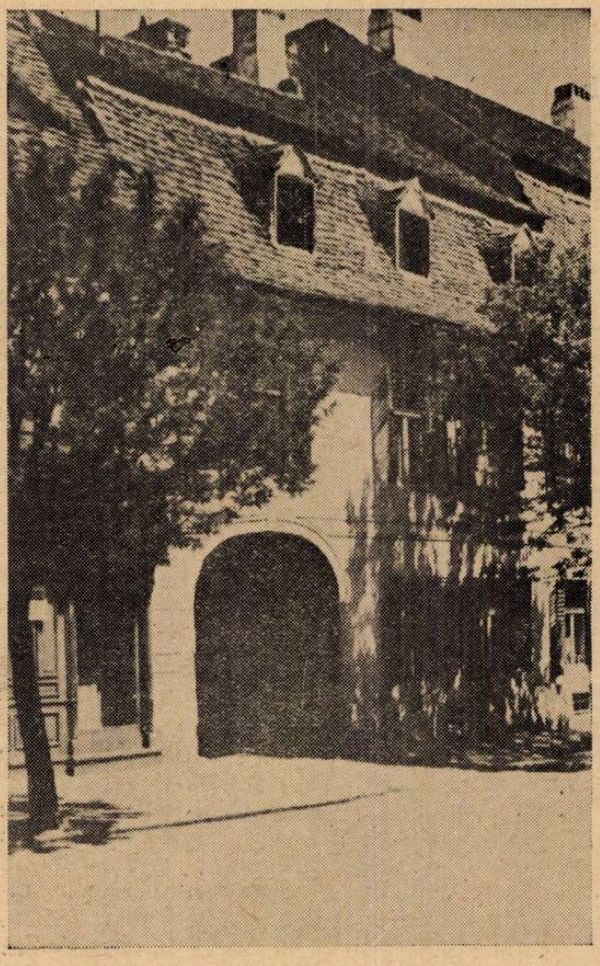
In ziua cînd Sibiul a reuşit să cîştige pe G. Dima pentru sine, a tras lotul cel mare. Intrarea artistului în oraşul de lîngă Cibin, însemna începutul unei ere noi în viaţa artistică, culturală, socială şi naţională a acestui important centru romînesc din sudul Transilvaniei.

Atît profesorul — pedagog, la catedrele seminariale, cît şi dirijorul corului Reuniunii şi catedralei, introduce în instrucţia muzicală a elevilor şi coriştilor săi, metode experimentate de dînsul în cursul studiilor sale de conservator. Prin munca sa ordonată, sistematică şi severă, din şcoală, prin măiestria, autoritatea şi energia de dirijor al celor două mari coruri mixte, el inaugurează în viaţa muzicală a Sibiului un curent înnoitor, şi nespus de rodnic. Toţi, tineri elevi sau corişti vîrstnici, se supun fără murmur înţeleptului „dictator", convinşi că acesta îi duce spre limanul înflorit al artei superioare, ce va ridica zi cu zi nivelul manifestaţiilor lor culturale.

O dragoste contagioasă, nesimţită încă de ei, pentru cîntecul ce le pare nou în splendida lui armonie, pune stăpînire pe sufletul membrilor acestor coruri, ce-şi fac o datorie de onoare din frecventarea regulată a repetiţiilor. Fiecare seminarist sau normalist trecut prin „Şcoala lui Dima" se simte oarecum mîndru de această onoare, care după cîţiva ani îi adusese pe unii din ei la dexteritatea de a putea citi partituri mai uşoare, la prima vedere. O seamă din aceşti foşti elevi ai maestrului devin la rîndul lor întemeietori şi dirijori de coruri, în satele unde ei sînt numiţi preoţi sau învăţători. Educaţia serioasă şi sistematică a lui Dima a dat Ardealului generaţii întregi de zeloşi şi pricepuţi propagandişti ai muzicii vocale, în atîtea din tîrgurile şi comunele romîneşti.

Cele două coruri mixte consolidîndu-se definitiv, stîrnesc acum admiraţia crescîndă a tuturor. Saşii sînt şi ei entuziasmaţi de dirijorul romîn care a învăţat carte în Germania; în sufletul romînilor creşte, cu fiecare nou triumf artistic, mîndria şi conştiinţa lor naţională. In aceste condiţii de prosperitate, nu-i de mirare dacă ambele coruri, graţie conlucrării perfecte dintre corişti şi dirijori, devin în cîţiva ani cele dintîi asociaţii corale de pe întreg pămîntul romînesc. Astfel încît, în 1887, cînd conducătorul corului bărbătesc al saşilor, compozitorul Hermann Kirchner, e chemat la o slujbă artistică mai înaltă în Germania, „Männergesangverein"-ul sibian roagă pe Dima să binevoiască a accepta dirijoratul acestui vechi şi reputat cor, — caz unic în analele artei săseşti din Transilvania.

Fireşte, în curînd faima Reuniunii romîne de muzică din Sibiu se răspîndeşte în toate părţile locuite de romîni, iar numele maestrului G. Dima devine cunoscut pretutindeni. Aşa se explică cinstea rară, pe care i-au acordat-o saşii ardeleni în Mediaş, cu prilejul marelui festival al tuturor societăţilor corale din Ar-



Casa în care a locuit maestrul la Sibiu

deal, cînd G. Dima a fost ales să dirijeze corul de mase compus din membrii corurilor prezente.

*

Din piesele compuse de Dima în cei 19 ani petrecuți în Sibiu, cele mai cunoscute sînt: compozițiile pentru voce și pian „De ce nu-mi vii"; „Și dacă ramuri bat în geam"; „Somnoroase păsărele"; „Știi tu mîndro"; corurile a capella „Două inimi"; „Ce te legeni codrule"; „La mijloc de codru des" și cîntecele populare „Mîndruliță de demult"; „Sub fereastra mîndrei mele"; precum și „Cucule cu peana sură"; „Fîntînă cu trei izvoare"; colindele „O, ce veste minunată"; „Leagăn verde" și „Nunta din Cana", apoi cîntecele slovace, auzite de la ziaristul Augustini care devenise ardelean: „Nu m-ar arde dorul"; „Anicică de la moară" și „Cărăușul".

Cele mai însemnate lucrări din această epocă sînt marile sale compoziții „Hora", „Balada lui Ștefan cel Mare", socotite unele dintre cele mai de seamă lucrări romînești ale timpului. Iar din compozițiile bisericești ale epocii sibiene sînt: „Cu trupul lui Chrîstos"; „Fericiți sînt cei goniți"; „Irmoasele Crăciunului", „Bobotezei", „Floriilor" și „Înălțării Domnului", apoi prima sa „Liturghie în sol major" și mai multe coruri funebre, ca de ex.: „Bine este cuvîntat Domnul", „Plîng și mă tînguiesc" și „Marea vieții", cîntată întîia oară la mormîntul lui Șaguna, la 25 de ani după moartea sa.

Mai bine de 18 ani, — din 1881 pînă în 1899 — Dima a desfășurat la Sibiu o muncă grea, de fiece zi, plină de jertfe, lipsită de răsplata materială cuvenită, dar nespus de binefăcătoare pentru cultura romînească și pentru continua ridicare a nivelului artistic al maselor. Și, de bună seamă, chiar pentru sufletul avid de frumusețe al compozitorului, inspirat mereu și de pitorescul orașului și de înălțătoarea priveliște a satelor noastre subcarpatice: Selișstea, Gura Rîului, Rășinarii și celelalte, cu populația lor frumoasă, sănătoasă, plină de farmec, în vorba și obiceiurile lor.

Toate aceste împrejurări au influențat puternic sufletul sensibil al artistului, și, una după alta, apar minunatele lui compoziții, executate întîi de corurile sale, ale căror „soli" le cînta în destule ocazii, însuși autorul, interpretîndu-le magistral, la înălțimea mijloacelor sale vocale și a impecabilei sale școli, dînd auditoriului măsura artei superioare.

In 1898, Sibiul a sărbătorit aniversarea a 25 ani de la moartea mitropolitului Șaguna, lui G. Dima revenindu-i la festivitate „partea leului". Cu acest prilej el a completat corul Reuniunii cu tineri teologi și cu eleve ale Școlii Asociațiunii din Sibiu, reușind să aibă astfel un cor de 60 persoane. A luat apoi în studiu — pentru a fi cîntate cu același prilej — „Marea vieții", „Cu adevărat deșertăciune", „Fericiți cei goniți", „Ce e viața noastră?", „Cela ce cu adîncul înțelepciunii", — toate, compoziții de ale sale, — precum și „Credo" și „Agnus Dei" de F. Mendelssohn-Bartholdy. Pentru parastasul ce urma să aibă loc în Rășinari, el a studiat cu același cor impresionantele sale cîntări funebre: „Bine ești cuvîntat", „Ceata sfinților", „Plîng și mă tînguiesc" și „Vecinica pomenire", cîntate în primă audiție.

In cursul celor două decenii cît a condus Dima Reuniunea, s-au grupat sub bagheta sa toți intelectualii sibieni, astfel încît el a fost în stare să execute 49 de concerte mari, cu 19 piese clasice străine și cu 93 de lucrări romînești, dintre care 57 de-ale lui Dima. In acest răstimp, Reuniunea a numărat 520 de membri activi, eternizați toți cu numele și anii lor de funcție în reuniune, de către defunctul fost președinte al „societății", Matei Voileanu, (tatăl profesoarei și pianistei Ana Voileanu-Nicoară), în volumul jubiliar pe care l-a scos în 1905 în Sibiu. Tot aci se găsesc numele solistelor și soliștilor care în cursul vremii și-au dat concursul cu ocazia executării bucăților corale. Cei ce s-ar interesa mai îndeaproape de activitatea maestrului Dima din această epocă, ar putea consulta cu mult folos amintitul volum jubiliar, unde vor găsi înșirate cronologic toate concertele cu întreg programul lor și din care se învederează ne-

contenita şi rodnica activitate a acestui neostenit muncitor pe ogorul artei noastre muzicale.

In menţionata şi voluminoasa broşură a lui Matei Voileanu intitulată: „25 de ani din viaţa Reuniunii de muzică din Sibiu", cititorul va găsi toate documentele, scrisorile şi programele concertelor executate, precum şi toate recenziile asupra acestora din gazetele romîne şi străine ale acelei vremi.

CONCERTELE DIN SIBIU, BUCUREŞTI, BRAŞOV, SINAIA, SELIŞTE etc.

Tot în epoca sibiană are loc o serie de concerte ale Reuniunii, date în ţară şi peste graniţă, afirmîndu-se pline de putere şi prestanţă şi dînd prilej tuturor să-i verifice destoinicia, munca şi prestaţiunile şi constatînd cît de utilă este propaganda ei culturală-artistică pe care o face în straturile cele mai largi ale poporului romînesc, şi de dincoace şi de dincolo de munţi.

In vara anului 1892 ea dă un mare concert la Braşov, unde romîni şi saşi deopotrivă au ocupat sala de spectacol pînă la ultimul loc. Se alesese acest oraş — după părerea ziarului german din localitate — pentru mai multe motive: întîi fiindcă era locul de naştere al dirijorului, apoi pentru că dispunea de o instruită „capelă orăşenească" (orchestră filarmonică) gata să-şi poată da concursul imediat, în orice domeniu al muzicii clasice, numai după 2—3 repetiţii; în fine, pentru că Braşovul dispunea şi el de o reuniune de muzică romînească, iar publicul braşovean era şi el mare iubitor şi chiar pricepător în ale muzicii clasice.

Concertul a avut loc şi reuşita a fost neaşteptată, deşi corul era destul de redus: 20 de femei şi 20 de bărbaţi, care în costume festive au intrat în scenă deodată cu dirijorul G. Dima, căruia în aplauze furtunoase i s-a oferit o mare cunună de lauri cu panglici tricolore.

S-a cîntat „Finale" din opera neterminată a lui Mendelssohn, „Loreley", patru cîntece de Dima, iar la sfîrşit oratoriul „Stabat mater" de Rossini.

După concertul perfect reuşit, localnicii, împreună cu oaspeţii veniţi aci în viligiatură din Ardeal, Banat şi ţările romîneşti, au sărbătorit, plini de entuziasm, corul sibian şi mai ales pe dirijor, în marea sală de la „Schützenhaus".

Anul 1895 este un an memorabil în analele Reuniunii din Sibiu, care în zilele de 22 şi 23 mai a dat două mari concerte în sala Ateneului din Bucureşti. In ziua de 10 mai, în şedinţa comitetului Reuniunii, s-a citit scrisoarea doamnei Henrieta Sihleanu care în numele organizaţiei doamnelor romîne pentru ajutorarea copiilor săraci, roagă Reuniunea din Sibiu să binevoiască a da două concerte în Bucureşti.

Cu plăcere şi bucurie a fost acceptată invitaţia, şi concertele au avut loc, presa capitalei fiind plină de elogii, atît pentru cor, cît mai ales pentru dirijor.

Dar, trecînd acum peste izbînda triumfală a concertiştilor şi peste călduroasa primire a ardelenilor la Bucureşti, vom remarca tristeţea şi amărăciunea ce se degajează din scrişul ziarelor vremii, care constatau indiferenţa clasei conducătoare din „capitală" faţă de arta naţională precum şi cosmopolitismul intelectualilor franţuziţi, ce se dezinteresau de muzica şi arta corală romînească. Vom cita numai cîteva fragmente, semnificative pentru vremurile trecute şi cosmopolitismul (străinismul) mai marilor de atunci:

— „Alaltăieri am auzit, pentru întîia oară în sala Ateneului, corul mixt al Reuniunii romîne de muzică din Sibiu, sub conducerea dibace a d-lui G. Dima. Efectul a fost măreţ. A fost o adevărată fericire pentru orice suflet romînesc de a asculta cîntecele noastre naţionale executate cu măiestrie de vocile cîntăreţilor. E de prisos să mai spunem că publicul era entuziasmat: cîntecul naţional este unul din cele mai puternice stimulente ale patriotismului; cu atît mai mult ne sălta inima, cînd simţeam că dulcile melodii pe care le auzeam răsunînd, veneau de dincolo de Carpaţi, din plaiurile romîneşti.

Aşteptăm concertul de astăzi pentru a face o dare de seamă asupra părţii artistice şi muzicale. In orice caz, este foarte trist de a vedea că, capitala Romîniei neatîrnate, care are de 30 ani un conservator, este întrecută de oraşe ca Sibiul şi Braşovul, care au coruri şi orchestre permanente şi excelente, pe cînd în Bucureşti n-avem decît un cor nemţesc şi abia se poate înjgheba o orchestră, pentru concerte simfonice.

Succesul obţinut de concertul dat astăseară în sala Ateneului de Reuniunea romînă de muzică din Sibiu, a fost enorm. Aplauzele s-au transformat în ovaţiuni. Putem spune de pe acum, a fost o adevărată serbare a cîntecului romînesc, care ne-a umplut inimile de mîndrie. Cu adînc regret trebuie să constatăm că o parte din societatea noastră a lipsit de la acest concert. Oare străinismul să ne fi copleşit într-atîta încît să nu mai găsim plăcere la auzul muzicii naţionale, cîntată de romîni?

. . . . . .

— „Concertul Reuniunii romîne din Sibiu a fost pentru publicul nostru o revelaţiune. Pentru prima dată s-a auzit la noi un cor romînesc de bărbaţi şi de femei. Cîntecul coral este la noi cu totul neglijat. In Germania, în Franţa, în Italia, în Rusia, mai pretutindeni în fine, auzi cîntece de ansamblu. Chiar în ţări locuite de romîni ca Transilvania, Banatul, Macedonia, se cîntă coruri populare.

A doua soție, Maria Bologa

La noi nu le auzi nicăieri. Nici în orașe, nici în sate nu auzi cîntîndu-se la sărbători: la sate mai ales, bărbații ar fi priviți ca nebuni, dacă s-ar pune să cînte. Cînd îi întrebi, de ce? îți răspund „Asta e treaba lăutarilor".

. . . . . .

— „In rezumat, concertul ne-a lăsat o impresie neștearsă: de-ar fi încalte scînteia, care să aprindă focul sacru la acei, care se arătau pînă acum indiferenți față de muzica noastră națională".

*

La 18 iunie 1895, Reuniunea dă un concert în scop de binefacere. La 14 iunie 1896 Reuniunea se deplasează la Alba-Iulia, unde la concert vin toți învățătorii și toți intelectualii din întreaga împrejurime a Alba-Iuliei care timp de 10 zile a fost într-o adevărată fierbere, așteptînd cu dor și drag deplasarea sibienilor în istorica cetate. După concert, într-un delir de entuziasm, i s-a făcut dirijorului Dima invitația de a veni la Zlatna și la Abrud, căci i se va pune la dispoziție tot ce va cere și trăsurile pentru deplasare, cît și cea mai cordială primire. Aceste asigurări i s-au dat maestrului, verbal, de către oameni de răspundere din Munții Apuseni.

Fiind însă în toiul examenelor seminariale, G. Dima le-a răspuns că numai în toamnă poate îndeplini dorințele intelectualilor localnici.

A DOUA CĂSĂTORIE. MARIA BOLOGA — SOȚIE ȘI COLABORATOARE

Cititorii știu, din paginile precedente, că G. Dima se căsătorise în 1873-74 cu Maria Florian, pe care a pierdut-o, împreună cu ambii săi copilași, pe cînd se afla la studii în Lipsca.

Au trebuit să treacă zece ani de durere și suferință, pentru ca el să se hotărască a se recăsători, în primăvara anului 1884, tot cu o Marie, care avea să-i fie o tovarășă vrednică, pînă în ziua morții maestrului, la 4 iunie 1925.

Cine a fost această nobilă femeie?

In multele mele drumuri și popasuri prin întreg Ardealul și Banatul de odinioară, am cunoscut pe îndelete, la ele acasă, în societate sau cu prilejuri festive, atîtea romînce vrednice, destul de diferite unele de altele; multe din ele erau frumoase, vioaie, inteligente; unele foarte talentate; altele pline de temperament și înfocate patriote. Altă dată am întîlnit, în căile mele, soții iubitoare și mame devotate cu trup și suflet căminului lor. Pot mărturisi însă cu toată sinceritatea, că nu mi-a fost dat să întîlnesc în viața mea o a doua femeie, care să semene în completul ființei sale și în privința bogatelor daruri ale minții și inimii, cu Maria Bologa-Dima, care să aibă un suflet atît de delicat și de frumos împodobit, o inimă atît de curată, de nobilă și de plină cu rare virtuți; un psihic distins, de o angelică seninătate manifestată cu un pătimaș, dar perfect frînat avînt artistic, — așa cum îl avea această femeie, lipsită cu desăvîrșire de măruntele scăderi egoiste, destul de frecvente la cele mai dotate ființe feminine, — neștiind ce este răutatea, viclenia sau violența, nedeprinzînd niciodată, nici acasă nici în societate, urîta clevetire personală. Cuvîntul ei blînd, cald, cu un mîngîios timbru de contralto, melodios ca un andante răsărit din violoncelul lui Casals, — acest glas al ei era ecoul sufletului de o înaltă gîndire și-o foarte aleasă simțire.

*

Cu toate virtuțile ei, Mariei Bologa i-a fost sorocită încă din leagăn durerea, care a însoțit-o pînă cînd a închis pentru totdeauna ochii ei mari și căprui, de o blajină lucire melancolică, oglinzi clare ale unui suflet interiorizat și calm, dar mereu neîmpăcat cu trista orînduială a acestei lumi.

N-avea decît două luni, cînd și-a pierdut mama, care împlinise abia 36 de ani. Copilei i s-a zis încă de mică „Maricuța". Tatăl Maricuței, Iacob Bologa, după moartea soției sale nu s-a recăsătorit. Era fiu de țărani liberi

din comuna Marpod de lîngă Miercurea Sibiului. Bunicii ei dinspre mamă au fost Petru Bădilă şi soţia sa Maria, iar fiica acestora Maria, măritată cu Ion Hanea, a fost a doua mamă a Maricuţei, care a crescut în casa lor pînă la vîrsta cînd s-a măritat cu G. Dima.

Maricuţa Bologa se dezvolta frumos, atît trupeşte cît şi intelectual. Instrucţia i se făcea în institutul „Weigandt" ţinut de un neamţ venit din Germania, care împreună cu soţia lui deschiseseră în Sibiu o şcoală de fete. Acolo a învăţat carte Maria Bologa, în această şcoală şi-a însuşit limba germană, pe care o mînuia desăvîrşit, în vorbă şi în scris, căpătînd în acelaşi timp o solidă şi apreciabilă cultură generală. Paralel cu instrucţia temeinică a tuturor obiectelor de învăţămînt, ea a început să facă, de tînără, serioase studii muzicale: voce şi pian. Avem convingerea, că talentul muzical şi mai ales vocea, le-a moştenit de la tatăl ei, Iacob Bologa, care se îngrijea în mod special de pregătirea ei muzicală, trimiţîndu-i mereu compoziţiile şi mai ales liedurile nou apărute, după cum reiese limpede, din scrisorile tatălui către fiică, în care repeta mereu, că are să-i trimită, în curînd, cutare sau cutare piesă muzicală.

Am citit nu numai cu mare interes, ci şi cu un adevărat sentiment de pietate faţă de minunatul om de bine care a fost Iacob Bologa, tatăl Mariei G. Dima, cele 11 scrisori ale sale dintre 18 februarie 1874 — 9 august 1883, trimise iubitei sale fiice, din diferite oraşe, unde se găsea: Bucureşti, Sibiu, Karlsbad, etc. adresîndu-i-se cu gingăşie şi intitulînd-o cu variatele forme ale dragostei sale părinteşti: „Marioaro", „Mariţo", „Mariţico" şi mai ales „Maricuţo", — cum i-a zis pe urmă şi bărbatul ei, G. Dima.

Aceste scrisori ale neprihănitului om al poporului, vor forma la timpul său, obiectul unui mic studiu special.

Pe lîngă vocea ei admirabilă de contralto şi talentul de a-şi însuşi, de a pătrunde şi reda, atît de adîncit şi de frumos, o operă muzicală, ea mai avea un real şi puternic talent dramatic, pe care l-a moştenit integral fiica ei, Marioara C. Moga, fostă elevă eminentă a Conservatorului de Artă Dramatică din Bucureşti.

Cîntăreaţă de mare clasă şi în acelaşi timp pianistă-pedagogă Maria Bologa era cunoscătoare a literaturii germane şi franceze, traducătoare perfectă din nemţeşte în romîneşte şi invers, tălmăcind soţului ei textele lucrărilor acestuia, ca şi alte compoziţii clasice, precum şi libretele marilor opere pe care maestrul le studia cu corurile sale, pentru marile concerte.

In afară de sporadice poezii proprii, mai ales din tinereţe, remarcate odinioară de însuşi tînărul profesor sibian, G. Dima, în cîteva din scrisorile sale către „logodnica sa Măricuţa", — talentul poetic al Mariei Dima se învedera în traduceri. Ea a tradus mult din autorul pe care-l adora: Eminescu. Prin anii

Bunicii dinspre tată ai Mariei Bologa

1902—1903, cînd făcea studii de perfecţionare muzicală în Lipsca, iar fiica ei, Mărioara, învăţa tot acolo limbi moderne, ea a citit o seamă din aceste traduceri din Eminescu lui Ion Scurtu, ce-şi termina chiar atunci, în „oraşul cărţii", teza sa de doctorat tocmai despre Eminescu.

Mai tîrziu, ea a tradus, pentru soţul ei, o serie de versuri, mai ales liedurile sale, din romîneşte în nemţeşte. După moartea lui G. Dima, a mai tradus diferite librete de opere străine, în romîneşte, pentru trebuinţele Operei din Cluj: „Regina din Saba", „Fidelio", „Walkiria", care şi la Bucureşti se cîntau, tot în traducerea ei. A tradus apoi în germană opera lui Sabin Drăgoi, „Năpasta", dar nu ştim dacă ea se va fi reprezentat la Opera din Viena, după cum spera autorul.

Manuscrisele originale ale tuturor acestor traduceri, între care se găsesc şi traduceri în limba germană din poezii de-ale poeţilor romîni moderni — se găsesc în posesiunea familiei, la Braşov.

Maria G. Dima a fost o vreme profesoară

Coperta operei „Fidelio", tipărită la Cluj în traducerea Mariei Dima

auxiliară de pian la Conservatorul din Cluj.

Distinsă contraltă, era mîna dreaptă a soțului ei, atît în corul Reuniunii cît și în corul bisericii Sf. Nicolae din Brașov. Cînta totdeauna în rînd cu coristele de la alt, susținînd diferitele solouri, pe care le executa cu atenție și deosebită precizie. Cu coristele era blîndă, bună, comunicativă. La concerte era totdeauna punctuală, cu ochii țintă la dirijor, iar la cîntările funebre, era mereu cu ochii în lacrimi, gîndindu-se la cei doi fii, morți amîndoi în floarea tinereții.

„Am cîntat ani întregi, zice N. Oancea — alături de dînsa. Era foarte atentă, își executa rolul cu cea mai mare precizie, cîntînd cu tot elanul și contribuind cu vîrf și îndesat la reușita concertelor Reuniunii, spre ?ala noas tră, și mîndria soțului ei."

Temperament cald și puternic, dominat în permanență de înțelepciunea ei — Maria Dima făcea impresia unei ființe calde și blînde, încît puținora le-a fost dat să știe, că această femeie l-a iubit mult pe G. Dima, l-a înțeles, l-a apreciat, l-a sfătuit, cînd i s-a cerut; a ajutat, în toată viața ei, pe artist și compozitor, în activitatea și cariera sa ascendentă. Acesta îi cînta mai întîi ei, compozițiile sale, îi primea și-i prețuia întotdeauna sfaturile artistice. Ea a luat parte, cu tot sufletul ei bun și simțitor, la bucuriile și triumfurile sale artistice, dîndu-i totdeauna un sensibil aport, în calitate de coristă, solistă sau acompaniatoare. Ea a știut să-i fie o tovarășă credincioasă, atît în greutățile de neînconjurat ale vieții, cît și în tragediile familiare, în care a dus, într-o nobilă tăcere, povara cea mai grea, fără să se plîngă nimănui; i-a fost reazem și mîngîiere, în zilele negre, cînd zăbrelele temniței au izolat de familie și de societate, pe marele și neprihănitul ei soț, Ghiță Dima.

Maria Dima s-a stins la 22 februarie 1934 și a fost îngropată în Cluj, lîngă soțul ei.

IV

G. Dima, pedagog, recenzent și îndrumător al vieții noastre muzicale

In epoca sibiană, Dima s-a manifestat ca dirijor, compozitor, profesor și propagandist, dar cu un prilej, el ne-a arătat că știe să fie și un temeinic critic de artă. Regretăm că n-a continuat pe această cale, căci critica lui muzicală ar fi fost de mare folos pentru tineretul vremii sale. Această unică recenzie muzicală a lui, se referă la cele două Concerte din Sibiu ale Corului Metropolitan din Iași, date sub conducerea lui G. Musicescu, cel ce are multă asemănare cu colegul său Dima, ceea ce vom încerca să dovedim într-un capitol special.

Pomenita recenzie muzicală, detailată și obiectivă, a apărut în „Telegraful Romîn" din 5 august 1890, și o socotim o excepție, pe care Dima a făcut-o în cinstea distinsului său coleg de la Iași, venit la Sibiu în propagandă artistică, ceea ce Dima a știut prețui după vrednicie.

Iată cîteva spicuiri din recenzie:

„Incă prin luna iunie jurnalele noastre romîne ne-au adus îmbucurătoarea știre că Corul metropolitan din Iași, sub conducerea d-lui prof. de Conservator Gavriil Musicescu, în excursiunea sa ce-o va întreprinde prin Transilvania și Ungaria, va concerta și în orașul nostru.

Toți așteptam cu nerăbdare ziua în care faima aceasta să se adeverească. Bunul nume de care se bucură Corul metropolitan din Iași, în regatul vecin, interesul și rezultatul ce izvorăște din cunoștința reciprocă a instituțiilor noastre culturale romînești, precum și a singuraticilor iubitori de progres; bucuria de a auzi ceva nobil și frumos pe terenul muzicii clasice romînești și poporale: toate acestea motivau pe deplin nerăbdarea publicului nostru.

Iată în fine ziua, în care să ne fie dat a vedea dorința împlinită.

Concertul I

El a avut loc în 19—31 iulie în Teatrul orășenesc.

Avînd în vedere numărul romînilor sibieni, dintre care partea cea mai mare e dusă la băi sau la țară, teatrul a fost bine cercetat, deși pe lîngă toate calamitățile sezonului mort, ar fi putut fi mai înghesuit.

La ridicarea cortinei, corul — 15 copii și 19 bărbați, cu totul 34 cîntăreți — în frunte cu simpaticul său dirigent, a fost salutat cu vii aplauze...

Executarea părții I-a a programului constînd din patru piese clasice: 1) „Cognovi Domine" de Orlando di Lasso, 2) „Verdi prati", arie din „Alcina" de Haendel-Musicescu, 3) „Aria di chiesa" de Stradella-Musicescu, 4) Finalul III din opera „Muta di Portici" de Auber, ne-a dovedit pe deplin zelul, interesul și neobosita muncă a dirigentului, care știe ținea în capela sa o disciplină strictă, și o însuflețește și o împintenește la un studiu frumos dar totdeauna serios și greu.

Cu deosebire trebuie să recunoaștem domnului Musicescu talentul cu care știe trata pe copiii cîntăreți și îndelunga sa răbdare, căci piese ca cele amintite și mai cu seamă nr. 1, pretind cîntăreți bine instruiți.

Publicul a ascultat cu mult interes executarea părții I, și fiecare număr a fost aplaudat.

Partea II și III a cuprins, afară de două compoziții originale — și anume, „Copii ai Patriei iubite", imn de G. Musicescu și „Serenadă" cor de bărbați de Tudor Flondor — încă 6 cîntece poporale romînești, armonizate de G. Musicescu.

Imnul d-lui Musicescu cîntat cu multă dragoste de corul său a secerat vii aplauze, iar Serenada de T. Flondor, o compoziție bine acomodată cuvintelor de Eminescu, în care corul bărbătesc a excelat printr-o executare foarte delicată, a trebuit să se repete.

Intrucîtva a pătimit această serenadă prin tonurile înalte ale tenorilor primi, care nu mai sunau a voci bărbătești. Pentru această mică neplăcere ne-a despăgubit d. Dimitriu, care posedă o voce foarte simpatică, prin executarea solului de bariton, care a fost acompaniat pe harmoniu de d. dirigent, iar nu de corul mut, precum este scris în original.

Corurile mute sînt în adevăr puțin motivate și nu bucuros ne întîlnim cu ele. Bine a făcut deci dl. Musicescu că și-a permis această schimbare. De se învoiește și compozitorul, este altă chestiune.

Celelalte numere ale programului au constat, după cum am mai amintit, din 6 cîntece poporale, pentru care îi sîntem d-lui Musicescu mulțămitori.

Acum corul era în elementul său și cu deosebire vocile de copii sunau dulce, duios și vioi, după caracterul singuratecelor cîntări. Toate șase numerile au fost foarte bine execu-

tate — afară de unele defecte, de care voi vorbi mai pe urmă, — și-au stîrnit în public aplauze binemeritate, încît unele, precum „Nevasta care iubește", „Stăncuța" și „Zis-a badea", la stăruința publicului au trebuit repetate".

Corul metropolitan în biserică

Vineri, 26 iulie (1 aug.), cîntările liturghiei din Biserica din suburbiul Iosefin le-a executat Corul metropolitan din Iași. In legătură cu aceasta, George Dima face unele aprecieri de principiu și spune apoi :

„Din inimă am compătimit corul, că a avut nefericirea a conlucra cu diaconi — diaconul și protodiaconul local sînt duși în ferii (vacanță, n. n.) — care cu o stăruință uimitoare recitau, în tonuri așa de false, încît poziția corului nu era de invidiat.

Eu unul, care din nefericire cunosc ce înseamnă această greutate, întreb : Nu este cu putință ca astfel de lucruri neplăcute, atît pentru cor cît și pentru respectivii diaconi, cum și pentru întregul public din biserică, să se ocolească ? O vindecare a acestui rău ar fi mult de dorit.

Afară de acest inconvenient, publicul a părăsit locașul cu adevărată mulțumire sufletească și îi sîntem d-lui Musicescu recunoscători, că ne-a dat ocazie a-i auzi corul și în cîntările bisericești, în care, cu deosebire ne-au impresionat dulcile și fragedele voci ale copiilor.

Concertul al II-lea

S-a dat sîmbătă 31 iulie st. v. în sala de la „Musik-Verein" de la care, durere, cea mai mare parte a publicului romîn a lipsit.

Este adevărat că prin jurnale nu s-a anunțat concertul, ci prin placate și prin trimiterea programelor, prin care s-a anunțat destul de timpuriu. Deși o sală goală nu animează pe cîntăreți, Corul metropolitan nu s-a lăsat descurajat, prin absența atîtor iubitori și sprijinitori de artă, ci a cîntat cu mai multă însuflețire decît în primul concert, ajutați fiind și de un program mai acomodat și de buna acustică de la „Musik-Verein".

In general zis, prestațiunea serei a doua a fost mai presus decît prima oară. Afară de „Adio" de Schubert-Musicescu, mie necunoscut, și de Finalul I din opera „Atila" de Verdi, toate piesele au fost romînești, în mare parte cîntece poporale armonizate de G. Musicescu. In Finalul din „Atila", am avut ocaziune a auzi pe d. Petrovici, care dispune de o bună voce de bariton pe care o stăpînește deplin. Dar cine mai cîntă astăzi astfel de muzică, în concerte, care, lipsită de aparatul scenic și de jocul dramatic, prin singura sa valoare muzicală, după cerințele timpului modern, nu se poate susține, mai cu seamă cînd din nefericire acompaniarea pentru orchestră e prevăzută de un harmoniu, al cărui sunet ne amintește flașneta ?

Dintre piesele romînești, trei au fost cîntate și în concertul prim și de astă dată și au trebuit să fie repetate. In urmă, s-a mai cîntat, afară de program „Deșteaptă-te romîne", care diferă în cîtva de cel cunoscut la noi, în Transilvania, atît ca text cît și ca melodie.

Cu acestea mi-aș fi împlinit datorința de raportor și aș putea încheia. Astfel de recenzii, pe mine însă, nu mă mulțămesc, și dacă excepțional am luat asupra-mi a scrie despre concertele din Iași, voiesc să-mi dezvolt vederile mele, cu atît mai mult, cu cît stau față cu o instituțiune de însemnătatea Corului metropolitan din Iași, care atît prin locul ce-l ocupă în viața muzicală din Romînia, cît și prin împrejurarea favorabilă, că este sprijinită de Stat printr-o frumoasă subvenție, dar mai înseamnă însă, pentru că are în fruntea sa un muzic consumat, serios și străduitor, care nu se mulțumește numai cu împlinire a dorințelor sale ca dirigent al unui cor bisericesc, ci și-a pus de țintă propagarea muzicei la poporul nostru, — zic, stînd față de un astfel de factor, în tot cazul de însemnătate, cîteva cuvinte serioase, fie acelea chiar critizătoare, nu pot fi decît de folos. Maniera de a trata la noi toate lucrurile de felul acesta cu o superficialitate neiertată, a devenit o manie. Tot ce se face la noi este strălucit, gigantic, sublim !

Din referatele jurnalelor noastre judecînd, — afară de cazul cînd vorbește patima — noi romînii ar trebui să fim un popor ajuns în zenitul culturii. Am ajuns așa de departe, că vedem anunțate prin jurnale : „Concert" în Gușteriță, „Producțiune dramatică" în Șelimbăr, și nu lipsește decît un „Bal" în Trainei.

Pe cît sînt aceste titluri de pretențioase, pe atît rapoartele despre aceste încercări sînt bombastice în laude, încît îți vine a crede, că întreg Parnasul s-a încartiruit la noi. Amintesc acestea ca să se știe că eu, față de Corul metropolitan din Iași nu măsur cu măsura, cu care măsură de obicei raportorii noștri. Și acum, trecînd peste acestea, iată părerea mea :

Față de lucrurile serioase, se cere iarăși seriozitate." In continuare George Dima face o serie de aprecieri de un înalt nivel profesional cu privire la concertele date de corul metropolitan din Iași. Apoi el încheie :

Aceste vederi ale mele, pe care cu toată obiectivitatea le-am spus d-lui Musicescu, direct cu graiul, Vineri după amiazi, în ziua de Sf. Ilie, mi-am ținut de datorință să le amintesc și aici. E de lipsă să ne cunoaștem vederile, iar în lucrările noastre, fie ele pe orice teren, să ne îndreptăm unul pe altul, ca cunoscîndu-ne greșelile, să ne putem feri de ele și astfel lămuriți, să ne nizuim spre perfecționare, lucrînd necontenit pentru progresul neamului nostru. Iar noi, romînii de aici, salutăm cu dragoste pe d. Musicescu în mijlocul nostru, îi mulțămim că ne-a dat ocaziunea de a-i asculta bine disciplinatul cor și, la despărțire, îl rugăm să continue cu aceste excursiuni muzi-

cale din an în an, ca propagator al artei, dorindu-i în această cale a sa cele mai strălucite succese".

G. Dima

*

Dăm acum spicuiri din articolul de îndrumător al vieţii noastre muzicale, publicat de G. Dima la 29.IV.1898, în ziarul „Telegraful Romîn" din Sibiu :

„CE SĂ FACEM ÎN PRIMA LINIE PENTRU ÎMBUNĂTĂŢIREA STĂRII MUZICALE A POPORULUI NOSTRU ?"

De vreo cîţiva ani încoace, aduc ziarele noastre din Transilvania mulţimi de avizuri şi dări de seamă despre producţiuni muzicale de prin unele oraşe, dar mai cu seamă din sate locuite de romîni, încît revista „Romînia Muzicală" din Bucureşti, ţinînd cont de această nouă apariţiune, a deschis în coloanele sale, o rubrică separată sub titlul „Mersul muzicei dincolo de Carpaţi".

Faptul în sine este îmbucurător, pentru că ne dovedeşte, că în sînul poporului nostru a început să se deştepte şi interesul pentru muzică. Este deci bine să urmărim cu luare aminte această pornire purceasă din bune şi frumoase intenţiuni, pentru ca rîvna şi munca în direcţiunea aceasta să nu fie deşerte, ci, mai vîrtos ca ele să aducă roade bune. A mai discuta despre însemnătatea muzicei ca mijloc cultivator şi educativ, este de prisos. Insemnătatea aceasta a fost recunoscută, mai mult sau mai puţin, în toate timpurile a măsurat gradul de cultură a diferitelor popoare. Şi chiar această mare influenţă, ce o are muzica asupra interesului omului, ne impune să ne interesăm şi noi de tot pasul care stă în legătură cu cultivarea şi răspîndirea muzicii în păturile largi ale poporului nostru, pentru că bunele intenţiuni, rîvna şi munca duc numai atuncea la scop, cînd ele sînt sprijinite de pricepere.

Interesul acesta pentru muzică, care se manifestă la noi de vreo cîţiva ani, stă în strînsă legătură cu dezvoltarea noastră culturală. Progresul pe care l-am făcut noi, de puţine decenii încoace, este mare. Pe toate terenurile, atît economice cît şi culturale, se simte o mişcare febrilă şi putem constata, cu oarecare satisfacţiune, că din neamul nostru s-au ridicat oameni, al căror renume a trecut peste graniţele ţărilor locuite de romîni.

Mai rău în privinţa aceasta stăm pe terenul artelor. ...Nouă ne-au lipsit, din cauza vitregităţii timpurilor, condiţiunile de a ne putea avînta la acea înaltă treaptă de cultură. Dar iată, în fine, se simte şi la noi o mişcare pe terenul muzical şi involuntar ni se pune întrebarea : Cultivă-se la noi muzica în grad aşa de mare, încît acuma se dau producţii muzicale şi pe sate? Răspuns : Nu! Valurile timpului încă nu s-au liniştit şi nu s-au limpezit într-atîta, ca să i se dea muzicii atenţiunea cuvenită.

Ce e drept, în Romînia se susţin, încă de pe vremea lui Cuza-Vodă, din partea Statului, două şcoli speciale de muzică şi anume : Conservatoarele din Bucureşti şi din Iaşi. Ceea ce au produs însă aceste şcoli, nu este nici de cum în proporţie cu jertfele materiale ce le-au adus şi ce le aduce Statul pentru susţinerea lor. Vina o poartă însă tot Statul, pentru că cei chemaţi să se intereseze să conducă şi să supravegheze lucrurile, în această privinţă, sînt atît de cuprinşi în trebile politice şi cu deosebire de cele de partid, încît nu le mai rămîne timp să se ocupe şi de progresul ce ar trebui să-l facă ţara şi pe tărîmul muzical.

Luînd deci în considerare, pe de o parte lipsa de adevărat interes pentru cauză din partea cercurilor hotărîtoare, pe de altă parte spiritul peste măsură egoistic, care domneşte în Romînia, să nu ne mirăm, dacă chiar în focarele cele mai însemnate ale romînismului, nu s-a creat mai nimic de acest soi, ce nu este împreunat cu cîştigul material. Numai astfel se poate explica şi faptul că din prilejul festivităţilor date cu ocazia căsătoriei prinţului moştenitor, reprezentîndu-se în Teatrul Naţional din Bucureşti, „Visul unei nopţi de vară" de Shakespeare, cu muzica de Mendelssohn, corurile au fost executate de „Reuniunea de cîntări germane" din Bucureşti. Astfel stăm cu muzica în Romînia, unde s-ar putea face mult, dacă ea ar fi considerată de ceea ce este în adevăr, adică un puternic mijloc de cultură şi de educaţiune, şi un însemnat stimul al simţului naţional şi patriotic.

Şi cum stăm noi, cei din Ungaria?

Pentru noi nu se deschid visteriile Statului, nici pentru nevoile cele mai necesare, necum pentru cultivarea muzicii! Tot ceea ce avem noi, este puţinul ce ni-l oferă biserica, sub al cărei scut ne-am putut ocroti pînă acuma. Şi, cu toate acestea, putem zice cu drept cuvînt, că pentru propagarea şi răspîndirea muzicii în popor, ne-am interesat mai mult decît cei din Romînia. Dacă n-am dispus de bani, ca să susţinem şcoli de muzică, am avut măcar cîţiva oameni cu tragere de inimă pentru progres, care, necruţînd din puţinul lor jertfe şi osteneală, au înfiinţat reuniuni, cu scop de a cultiva muzica şi de a o răspîndi în popor.

. . . . . .

Este de notat că la înfiinţarea acestor reuniuni, iniţiativa n-au luat-o muzicienii de specialitate, pentru că de aceştia nu aveam pe atunci, ci bărbaţi care se ocupau cu muzica numai din plăcere, încredinţînd apoi conducerea muzicală unor puteri angajate spre scopul acesta. Şi nu este mijloc mai bun de a propaga şi a răspîndi muzica în popor, decît reuniunile.

Cea dintîi reuniune de soiul acesta s-a înfiinţat la noi în Transilvania la anul 1868 în Braşov, şi zece ani mai tîrziu, Reuniunea din Sibiu. Prin anii 80 a urmat Orăştia şi mai tîrziu şi alte oraşe şi orăşele, aşa că astăzi sînt astfel de reuniuni, în Sebeş, Reghin, Blaj, Năsăud, Haţeg, etc. iar în timpul cel mai nou observăm pornirea de a se înfiinţa coruri vo-

cale și prin satele noastre, și aceasta este cauza ce-mi dă prilej pentru scrierea acestor rînduri.

Se naște anume întrebarea: Cine să conducă aceste coruri? Răspuns la această întrebare vom avea, dacă vom vedea cine sînt conducătorii reuniunilor de prin orașe și orășele.

Muzicieni de specialitate avem — durere — foarte puțini, așa că degetele unei mîini sînt prea multe, pentru a-i putea număra. Așa vedem, că în Brașov, de cînd a răposat mult regretatul profesor de muzică Nicolae Popovici (Nichi, n. n.), reuniunea este dirijată de un diletant. Nu știu cum stau lucrurile prin alte locuri, știu însă pozitiv că în Orăștie, Deva, Sebeș și poate în alte locuri, dirigenți sînt învățătorii, care și-au făcut studiile la Seminarul nostru.

Situațiunea aceasta ne dovedește, că conducătorii naturali ai eventualelor coruri sătești nu pot fi, fără numai învățătorii. Am zis, că cel mai bun mijloc de a propaga și răspîndi muzica în popor, sînt reuniunile și vedem curentul care se manifestă în direcția aceasta, — deci, trebuie să ne interesăm de educațiunea conducătorilor acestora, adică de viitorii învățători.

Este adevărat că în privința aceasta s-a făcut o îmbunătățire, introducîndu-se de un timp încoace, pe lîngă cîntările bisericești, muzica vocală și instrumentală, ca obiect de studii în Seminariile noastre. Prin aceasta s-a pus bază la o nouă fază a educațiunii învățătorilor noștri. Pentru ca însă rezultatul să fie satisfăcător, trebuie să ne îngrijim, ca condițiile care se cer pentru cultivarea acestui obiect de studiu să fie, în marginile îngustelor noastre împrejurări, cît se poate de favorabile. Inainte de a intra însă în meritul acestei cauze, să ne interesăm puțin de calitățile muzicale ale poporului nostru.

Romînul este iubitor de muzică și cu deosebire de cîntare. Dacă e la lucru, dacă e vesel sau trist, el tot cîntă".

In continuare autorul se referă la muzica noastră bisericească. In legătură cu aceasta el își exprimă vederile sale înaintate privitoare la progresul artei noastre muzicale.

„Această muzică, în starea în care se află și persistă a se menține, atît prin valoarea ei muzicală, cît și prin modul defectuos de interpretare și executare, nu mai corespunde nici scopului pentru care este menită, nici cerințelor secolului în care ne găsim. Vor fi fost desigur, vremuri, în care această muzică era ascultată cu mare evlavie de către drept-credincioși, astăzi însă, ea e o sarcină insuportabilă, atît pentru urechile publicului, care o ascultă, cît și pentru urechile acelor persoane care sînt ținute a se îndeletnici cu ea, a o cultiva și a o executa. O singură îmbunătățire s-a adus muzicii bisericești, și aceasta constă în introducerea muzicii corale în biserica noastră. Din nenorocire însă, această muzică corală, deși datează de mai mulți ani în țară, n-a reușit să fie introdusă decît într-un număr absolut limitat de biserici și chiar și „acolo unde s-a introdus, ea nu înlocuiește pe deplin muzica veche".

„Muzica veche bisericească nu numai că nu contribuie cu nimica la dezvoltarea gustului estetic, ci din contra, produce dezgust și dispreț pentru arta muzicală și zădărnicește avîntul muzical al poporului nostru. Fiecare știe cît de greu este să-ți oprești rîsul, cînd te vezi în fața unui dascăl de strană, care se strîmbă în toate sensurile pentru a-ți cînta pe nas și, cu o voce ondulată, vreun irmos, cu cadențe, fără nici un înțeles, și fără nici o legătură strînsă între ele."

— Chiar dacă admitem că articolul este scris într-un ton cam aspru, totuși trebuie să ne dăm seama că el cuprinde adevărul. Și dacă pe la noi nu se cîntă în ton nazal, apoi se cîntă în alt ton — din gît — care este tot așa de supărător, ca și cel nazal. Și de ar fi numai atîta, dar ce să zici de toate celelalte scăderi: ruperea cuvintelor, tragerea vocii de la un ton la altul, prin ceea ce se produce tînguirea continuă, accentuarea contrară a cuvintelor, exprimarea vocalelor și consonantelor, și mai știe Dumnezeu cîte altele.

Și cine poartă vina tuturor acestor lucruri? Toți și nimeni! Pentru că așa s-a cîntat, veacuri de-a rîndul, și așa se cîntă și astăzi.

Este timpul suprem, ca în privința aceasta să facem ceva pentru curmarea acestor scăderi, care influențează atît de rău asupra însușirilor muzicale ale poporului nostru!

Căci unde îi este dat poporului să audă cîntare, în afară de biserică? Abia avem cîteva reuniuni, a căror activitate, din cauza atîtor neajunsuri sociale ce ne bîntuie, este și ea mărginită. Unicul loc, în care poporul nostru poate învăța să cînte este biserica, iar modul cum se cîntă în biserica noastră, încît privește partea tehnică, l-am arătat.

Să mai vorbesc despre modul de interpretare și expresiune?

N-avem decît să ne închipuim o petrecere românească: Cînd dispoziția este mai minunată și voia bună la culme, se aud cîntări triste și tînguitoare, care stau în cea mai mare contrazicere cu întreaga situațiune. Și chiar dacă se avîntă la o cîntare vioaie, apoi ritmul ei este molatic, și, cu cît cîntarea ține mai lung, el devine tot mai greoi, pînă ce, în fine, se termină cu o fermată uriașă.

Așa este romînul obicinuit să cînte și în această stare l-a adus, cum am zis, — și cîntarea bisericească!

Spre ilustrarea acestei afirmațiuni aș putea povesti episoade interesante, și foarte caracteristice din viața noastră muzicală, din care ar reieși evidența adevărului: Că chiar oamenii cu pregătiri muzicale, care s-au ocupat însă mult cu cîntarea bisericească, fără să-și dea seamă despre adevărata însemnătate a cîntării, ci primind de bun și adoptînd și cultivînd modul de cîntare bisericească moștenit, nu se pot scăpa de el de tot, ci tot ceea ce cîntă, fie vesel, fie eroic, cîntă pe calapodul cîntărilor

bisericești, — iată reaua influență a acestei cîntări asupra unor oameni, care s-au ocupat cu muzica mai mult, decît o pot face viitorii noștri învățători.

Constatăm că auzul muzical al copiilor din popor este sistematic stricat. *Dacă un copil aude cîntîndu-se numai rău, este urmare firească, ca și el să cînte rău, și, durere, la noi se cîntă mult, rău. De aceea, dintre mulțimea tinerilor care intră apoi în Seminare, abia o mică parte corespunde în privința auzului muzical. Și cu toate acestea, după un răstimp de trei ani de studiu, pe lîngă toate necazurile rezultate din cauza materialului brut al elevilor, se poate constata un progres relativ mare, care mă îndreptățește să afirm, că rominul este din fire muzical.*

Rezultatul ar fi însă neasemănat mai mare, dacă s-ar părăsi vechiul șablon de instruire a cîntărilor bisericești, care este azi o piedică în dezvoltarea muzicală a poporului nostru, și în special a viitorilor noștri învățători, adoptîndu-se și în acest ram o instrucție, bazată pe principii pedagogice, cu atît mai mult cu cît cîntarea și muzica în Seminarii nu trebuie privită, ca în școlile elementare și medii, o simplă distracție sau dexteritate, după cum, durere, mulți o consideră, ci ele sînt discipline, care trebuie predate cu totul din alt punct de vedere, asupra căruia însă nu mă extind, căci ar duce prea departe.

Cîntarea pentru elevii școlilor poporale are scopul de a distra, recreia și nobilita; pentru elevii seminariali, ea trebuie să fie însă un studiu serios, care predat cum se cuvine, nu este numai o deprindere tehnică, ci pretinde o considerabilă încordare spirituală. Neajunsurile instrucțiunii cîntării bisericești, în modul uzitat pînă acum, aduce cu sine faptul, că cei ce-și dau silința a se acomoda principiilor muzicale în cîntare, neglijează cîntările bisericești, iar ceilalți, — partea cea mai mare — care se dedau să cînte după vechiul șablon, fără a mai rezona mult, sînt în afară de seamă greoi și neajutorați, și-un balast pentru progresul celorlalți.

Este neapărat necesar să ținem cont de curentul constatat încă la început, care nu numai că nu-l putem zădărnici, ci sîntem datori chiar a-l sprijini. Insă pentru ca rezultatul rîvnei și al muncii să fie satisfăcător, trebuie să oblim calea, care să ducă la scop, căci toată năzuința de a înființa coruri vocale pe sate, nu va avea nici un succes mulțămitor, dacă nu vom îngriji ca, în prima linie, *viitorii învățători să aibă idei clare despre cîntare și să se deprindă la o metodă de cîntare, bazată pe principii sănătoase. In zadar vor cunoaște chiar și un instrument, cîntarea totuși nu va fi în stare s-o predea. Poate fi cineva un bun instrumentist, dar un rău cîntăreț și viceversa. Să nu creadă cineva, că noi avem intenția să creștem în Seminarii artiști: în pericolul acesta nu vom ajunge. Scopul nostru este: precum în celelalte obiecte de învățămînt, așa și în muzică, respectiv cîntare, învățătorii noștri să aibă idei exacte și deprinderi nedefectuoase, ca ei să fie în stare să predea cîntarea în școlile poporale, în mod acomodat, încît copiii să poată executa cîntări ușoare, fără a le schimonosi, să influențeze favorabil asupra auzului lor muzical, să deștepte în ei simțul muzical, și, eventual, să fie în stare să instruiezе și conducă un cor modest, bisericesc sau lumesc.*

Intîiul pas pentru ajungerea acestui scop este, în prima linie, reformarea modului de executare a cîntărilor bisericești, care formează azi, cum am mai zis, o piedică în dezvoltarea noastră muzicală. Cîntarea trebuie să fie întotdeauna expresivă, căci altfel nu-și îndeplinește scopul, pentru care e menită. O simplă succesiune melodică a tonurilor, fără de expresivitate, este ca un corp fără de viață: ne lasă reci. Iar cînd expresia este contrară spiritului cîntării, atunci ne chiar respinge!

Scopul cîntării, în școlile poporale, este de a influența asupra inimilor fragede și de a le face mai accesibile, pentru tot ce-i nobil și frumos. Scopul acesta nu se poate însă ajunge prin cîntarea indiferentă, care nu stă în nici o legătură cu inima.

De aceea, trebuie să ne creștem în seminariile noastre oameni care să fie în stare să predea cîntarea în mod corespunzător.

Autoritățile supreme bisericești sînt datoare a se interesa și a lucra așa fel ca cîntarea în biserica noastră să fie o podoabă.

Să nu zică unii, că-i prea de vreme să ne apucăm de acest lucru; nici alții, să nu dispereze, că nu ne vom ajunge scopul!

Rominul zice: „Cine vrea, poate" și „Invățul are și dezvăț".

Să ascultăm deci glasul timpului și să ne grăbim să zidim o punte peste marea prăpastie dintre cultura modernă și muzica noastră bisericească, și astfel, vom fi făcut primul pas pentru îmbunătățirea stării muzicale a poporului nostru.

Sibiu, 29 aprilie 1898.

V

Profesorul și dirijorul

G. Dima a fost întîi, dar foarte scurtă vreme, profesor de muzică la „Școlile centrale" din Brașov, apoi aproape două decenii la „Seminarul Andreian" din Sibiu și în urmă iarăși la Brașov, de unde a plecat în anul 1919 la Cluj, chemat la direcția Conservatorului de muzică și artă dramatică din capitala Ardealului.

Vom vorbi însă acuma numai despre profesorul școalelor medii, încercînd să vă prezentăm întîi pe tînărul profesor seminarial.

Iată ce spune un fost elev al său din Școala normală sibiană, ajuns mai tîrziu profesor de muzică și urmaș al maestrului la catedra și corul bisericesc din Brașov, profesorul N. Oancea :

— „L-am cunoscut la 1 septembrie 1896. cînd înscris la Școala normală a Seminarului Andreian, mi-a devenit profesor de muzică, cor și vioară.

De la primele lecții mi-a cîștigat stima totală, obligîndu-mă la cel mai mare respect în fața felului cum ne preda obiectele. Se străduia mult să ne strecoare în suflet dragostea pentru teoria muzicii, care fiind grea pentru noi elevii, ne-o explica la tablă cu creta în mînă, pînă cînd se convingea că am înțeles și-am fixat bine totul.

La lecția de vioară cînta materia cu fiecare elev în parte și nu-l lăsa din mînă, pînă nu executa lecția complet. Era un profesor liniștit, care nu-și făcea nervi din orice fleac. Parcă acuma îl văd înaintea mea. Își descuia tacticos cutia cu vioara, pe care și-o acorda, cum acorda și vioara fiecărui elev, apoi cu mult calm ne punea să facem lecția, dînsul acompaniindu-ne la vioara II. Nu era de loc un iritabil și nu se supăra ușor. Un singur caz de „supărare" a lui G. Dima cunosc, din timpul epocii mele de seminarist.

Elevul S. M., neștiind lecția, s-a supărat tot el, și trîntindu-și vioara de colțul băncii, a făcut-o țăndări. Profesorul Dima, fără să-și piardă firea, l-a luat frumușel de mînă și l-a dat afară din clasă. Zadarnic s-a rugat pe urmă elevul să-l reprimească la lecție, căci Dima nu s-a lăsat înmuiat, iar elevul n-a mai putut lua lecții de vioară. Dima, care era cineva în lumea asta, nu putea fi jignit așa de brutal, de un păcătos de elev începător, iar profesorul și-a tras consecințele pentru totdeauna, stabilind în același timp un „memento" pentru întreg restul clasei.

Profesorul Dima era foarte delicat în observațiile sale și nu batjocorea pe nici un elev, oricît ar fi fost el de neștiutor sau de ridicol.

Cînd m-am prezentat la prima lecție de vioară, mi-a deschis caietul, la întîmplare, și m-a pus să cînt. Știam cînta la vioară încă din Brașov, căci învățasem doi ani cu lăutarul Iordache. Nu aveam însă tact (măsură) la cîntare. Nu m-a dojenit însă cu nici un cuvînt, nici n-a zîmbit măcar de cîntecul meu defectuos.

După cuvintele „Cînți ca un lăutar țigan din Blumăna, pe promenada Brașovului", mi-a explicat cu multă bunăvoință „ce-i măsura", de cîte feluri este și cum se bate tactul cu piciorul drept. Apoi mi-a dat vreo zece pagini ca lecție, pentru ora viitoare. Eu mi-am dat firește toată silința să-l mulțumesc pe deplin, și de atunci mă lăsa să iau ca lecție cît material vreau, ocupîndu-se de mine special, chemîndumă apoi la el acasă, unde cîntam acompaniat la pian, chiar de el. Prin atenția sa deosebită și dragostea părintească ce-mi arăta am fost cîștigat definitiv pentru muzică, mai ales că-mi plăcea așa de mult".

Alt fost elev, pe urmă coleg la Brașov, Vasile Neguț, îmi spunea următoarele detalii despre profesorul Dima, din epoca brașoveană :

— „In anul 1899, întîi a sosit familia Dima în Brașov, apoi, ceva mai tîrziu, a venit și G. Dima. Dar încă înainte de sosirea lui, sosise faima marelui profesor. Toți foștii lui elevi spun că se bucura în această calitate de un prestigiu desăvîrșit.

De altfel întreaga ființă și înfățișarea lui, trăda pe omul cu adevărat superior. In materia ce-o preda, era pretențios, uneori chiar sever, dar cu toate astea, era nu numai stimat, ci iubit de toți.

In conferințele noastre profesorale vorbea rar, dar cînd găsea că are ceva de spus, simțeam toți colegii lui din conferință, că fiecare cuvînt al lui era perfect gîndit și pus la locul său, încît nimic, din ceea ce susținuse în vorbirea sa, nu putea fi clintit din loc, cu atît mai puțin înlocuit".

Tot prof. Nicolae Oancea, fost corist, solist și mîna dreaptă a maestrului, în ambele coruri brașovene, ne mai relatează următoarele :

— „Pe lîngă munca prodigioasă, depusă pentru înălțarea nivelului artistic al serviciului religios din biserică și în cadrele sociale românești, prin corurile și concertele sale de mare clasă, G. Dima, profesorul, depunea silințe deosebite, ca să-și familiarizeze elevii din liceu cu teoria muzicii și le mai preda, în școală, solfegiile de Concone.

Cu elevii Liceului Șaguna avea un cor foarte bine instruit, cu care se producea în ziua de Sf. Sofia, la deschiderea anului școlar, la festivalele Societății de lectură a elevilor I. Popazu și la Sf. Petru, cînd se făcea încheierea festivă a anului școlar.

Doi ani a cîntat, cu Corul Liceului Şaguna, în biserica lui Sf. Nicolae, Liturghia sa în sol major, iar în 1914, cu ocazia parastasului regretatului profesor Alexandru Bogdan, acest cor a executat frumoasa sa compoziţie „Cîntec ostăşesc", în amintirea eroului căzut în 1914 la Zumina, în Galiţia.

Cu elevii era strict. Nu le permitea nici cea mai uşoară necuviinţă, iar recalcitranţii erau definitiv scoşi din cor. Pe cei ce se prefăceau, cînd le făcea controlul vocii, îi apostrofa, zîmbind :

— „Tu parcă ai fi din Bran, unde se joacă pe bătaia dobii !".

Corul seminariştilor din Sibiu era compus din 60—70 de corişti, care, între altele, cîntam în fiecare duminică Liturghia sa în sol major, în bisericuţa din faţa Seminarului, dirijînd-o însuşi maestrul. Pe mine (N. Oancea — n. n.) mă primi în corul său în luna octombrie 1896, în calitate de tenor II. Corul studia şi cînta compoziţiile lui G. Dima : „In zadar alerg pămîntul", „Era noaptea întunecoasă", „Cînd pe cîmpie", „Sărmană frunză", „Rămîi sănătoasă", „Sînt soldat romîn", „Asta-i mîndra", „Cucule cu peana sură", „La nunta ce s-a întîmplat" (colindă), „Hora ploaia", „Intre piatra Detunata", „Să trăiască" etc.

Apoi : Un regret, de Nicolae Popovici (Nichi); Sfînta zi de libertate, Cîntec de seară, de N. Popovici ; Seara de F. Abt, Marşul cîntăreţilor de C. Porumbescu, Coroana cufundată de Bönicke, Cîntec vînătoresc de Tudor Flondor, De ce eşti depărtată ? de Marschner, Zorirea de Atenhofer, Ziua a apus de Pfeil, Muzicanţii de la Praga de Th. Krause, etc., textele ultimelor, traduse din nemţeşte de G. Dima".

*

Ne povesteşte tot profesorul N. Oancea :

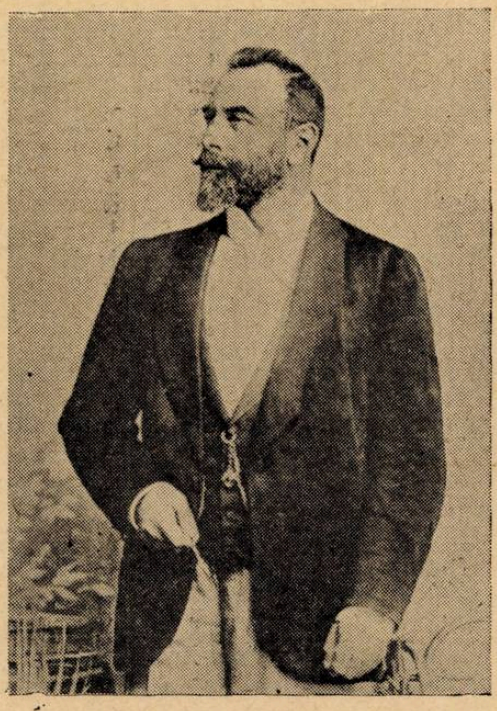
„Ca dirijor, Dima se prezenta în faţa coriştilor cu piesa perfect studiată. Cînta cîte o bucată şi-apoi o cînta pe rînd, cu toate vocile. Lega apoi două cîte două voci şi făcea ansamblul cu ele. Nu lăsa o voce, pînă nu ştia bucata perfect. Bătea la pian de zece ori aceeaşi măsură, dacă mergea greu. Era un pedagog desăvîrşit.

La fiecare voce avea un „corifeu", cum îi plăcea să-l intituleze. Era de-o minuţiozitate aproape pedantă.

Imi aduc aminte, că într-o repetiţie, un clarinetist din orchestră a greşit, cîntînd un fa în loc de fa diez. Dima a oprit şi cor şi orchestră, s-a dus de-a dreptul la clarinetist şi cu multă amabilitate l-a făcut atent asupra greşelii comise, reluînd apoi repetiţia.

Nu era cîtuşi de puţin nervos, nu batjocorea niciodată pe nimenea, iar observaţiile şi le făcea în apropo-uri, fără să jignească vreo anume persoană.

Dima ţinea mult la punctualitatea coriştilor. La fiecare repetiţie citea apelul nominal al coriştilor, ca la şcoală. Dacă coristul sau corista



Dirijorul

avea trei absenţe nemotivate, urma excluderea din cor. A fost de pildă cazul cîntăreţei D., care absentînd de trei ori consecutiv, a fost avertizată în scris de secretarul corului şi acesta aducîndu-i mulţumiri pentru serviciile aduse Reuniunii, o roagă în acelaşi timp, să nu mai frecventeze repetiţiile corale. Asupra acestei excluderi n-a mai revenit, ea fiind definitivă.

Coriştilor nu le cerea cunoştinţe de teoria muzicii, nici nu le făcea examen de primire, la intrarea lor în cor. Pe unii îi invita la lecţii speciale, făcînd cu ei solfegii din Concone. Cînd aceştia, în urma greutăţilor întîmpinate, l-au rugat să mă trimită pe mine (N. Oancea n. n.) în ajutorul lor, Dima le-a răspuns :

— „Oancea ştie cînta, n-are nevoie de exerciţii. Faceţi-le singuri, dacă vreţi să ştiţi !"

Totuşi, pe ascuns, Oancea îi învăţa mereu ca să nu se blameze.

Paralel cu corul Reuniunii de muzică, Dima a organizat şi corul bisericii Sf. Nicolae, cu un număr mai restrîns de membri, recrutaţi tot din sînul Reuniunii. Erau vreo 25—30 de corişti, angajaţi cu contract şi plată regulată, ce e drept foarte modestă. Coriştii de clasa I primeau 100 coroane. Clasa II 50 coroane. Cei din clasa III-a, respectiv „ucenicii", cum le zicea Dima, luau 50 coroane pe an. N. Oancea în calitatea de corist şi substitut de dirigent avea 180 coroane leafă anuală.

In legătură cu viaţa şi activitatea acestui cor bisericesc, profesorul Nic. Oancea ne povesteşte următoarele amintiri :

— „Coriştii, eram toţi disciplinaţi şi foarte punctuali. O singură dată ne-am permis, coriştii bărbaţi, o escapadă, fără să atingem însă disciplina şi obligamentele noastre faţă de cor.

Era într-o sîmbătă seară, şi noi am plecat

în grup compact, pe muntele Postăvar, în excursie. Sosiți acolo, ne-am așezat cu temei pe un mic chef, care, cum, cum nu, a ținut toată noaptea și numai dimineața ne-am adus aminte că la ora nouă fix, era duminică, trebuie să fim în biserică și să cîntăm în cor.

La orele 5 dimineața am pornit de vale, în goană și doar cît ne-am spălat și schimbat costumele, iar la 9, galbeni și trași la față, eram însă toți în corul bisericii Sf. Nicolae, unde-l așteptam, ca niște vinovați ce eram, pe maestrul să ne... judece.

Cînd ne-a văzut mutrele și a aflat de pățania noastră, nu s-a supărat de loc, dimpotrivă, ne-a spus în cel mai blînd ton din lume: „Păcat de osteneală, și îmi pare rău că ați venit la cor. Dacă nu cîntam azi, nu s-ar fi întîmplat nimic!".

După pierderea tragică a fiului său Ionel (fost student la Politehnica din Charlottenburg, înalt, voinic, frumos și inteligent, avînd multă asemănare cu unchiul său Nicolae), corul avea să cînte la un parastas „Cîntările funebrale". Dar Dima, de pe urma marii dureri ce suferise, nu s-a putut stăpîni, și izbucnind în plîns, n-a mai fost în stare să dirijeze. Mi-a făcut semn să continui eu, iar dînsul a părăsit corul, plîngînd."

Între coriștii săi dragi, Dima se simțea totdeauna bine. Cînd „Acordul", un mic cor compus de N. Oancea din bărbații corului bisericesc și dirijat de dînsul, — pleca dumineca, după liturghie, în comunele învecinate în propagandă culturală, cu Despărțămîntul „Astra-Brașov", Dima se alătura și el corului „Acordul", luînd parte la serbările aranjate în provincie.

Dima cultiva cu dragoste și stăruință pe orice cîntăreț bun al corului său, și, cu ocazia binevenită, îl promova la rangul de solist. Siguranța, expresia fericită, fermitatea, cu care îl sugestiona pe solistul încă nesigur de sine, erau de natură să insufle curaj și celui mai slab dintre ei.

E tipic cazul, pe care ni-l povestește N. Oancea, petrecut o dată la Rășinari. El ne spune cum a ajuns, băiat de 18 ani, între soliștii acelui concert:

— „G. Dima a chemat atunci trei domni, între care era și d. Dimitriu, funcționar la Banca Albina, ca să studieze ei rolul de tenor, pentru a alege apoi pe cel destinat să cînte în seara concertului. Cum însă nici unul din ei nu era „notist", maestrul m-a rugat să le ajut, să prindă mai ușor melodia și textul latin.

După două repetiții consecutive, văzînd Dima că nici unul dintre ei nu pot învăța rolul de solo, i-a absolvit și a continuat numai cu mine. Eu, plin de ambiție și mîndrie, pentru cinstea ce mi-o face, mi-am dat întreaga silință, și, în alte două repetiții, am învățat rolul. Apoi am pornit la repetiții generale, cu un cor de 60 de persoane și o orchestră tot pe atît de mare, ținute în sala „Liedertafel".

In sfîrșit, veni ziua de concert, care s-a ținut la „Gesellschaftshaus". O întreagă lume de oameni de seamă, era de față...

...Eu tremuram ca varga și inimuța mi se făcuse cît un purece. Imi trecuse orice poftă de solo, văzînd marea de capete ce popula cuprinzătoarea sală de concerte. La un moment dat, văzîndu-mă Dima în halul de descurajare, în care mă găseam, se apropie de mine și mîngîindu-mi obrajii, se uită adînc în ochii mei, și-mi zise:

— „Nu-ți fie frică, Oancea, ești cu mine! Nu te uita în sală, unde nu sînt decît oale, ci uite-te numai la mine!".

Așa am făcut! Și, cînd am deschis „Credo" în măsura a cincisprezecea cu tonul „la", auzit la oboie, am cîntat cu tot focul și curajul, avînd ochii țintă la salvatorul meu și ieșind cu bine din greaua încercare prin care trecusem.

La sfîrșitul concertului, Dima m-a îmbrățișat și sărutat, ca un părinte bun, pe fiul său ascultător".

(Pînă aci ne-am călăuzit după spusele profesorului N. Oancea).

Ni se destăinuiește acum din nou profesorul V. Neguț:

— „Cei care am avut norocul și fericirea să cîntăm timp mai îndelungat sub conducerea lui, nu vom uita niciodată ce forță rezida în Dima și ce calități în adevăr excepționale avea ca dirijor. Simțeam că avem în fața noastră un mare comandant, datorită iscusinței, energiei și muncii căruia vom învinge orice greutăți și vom înlătura orice obstacole din calea noastră. Avînd o desăvîrșită încredere în el, ne sporea enorm încrederea în noi-înșine. Cu el în fruntea noastră, aveam siguranța deplină în reușita noastră și a minunatelor și neegalatelor concerte ce le dam pe vremuri.

De reușita lui și a coriștilor săi e plină presa romînească a vremii, ca și cea săsească și chiar maghiară, din Sibiu și Brașov, toate conținînd elogioase aprecieri relative la munca maestrului și prestațiunile admirabililor săi coriști. In mîna lui, bagheta sa își însușea parcă forțe magice. Și nu încăpea îndoială că sub măiastra lui conducere, Reuniunile din Sibiu și Brașov au atins culmi ne mai ajunse de altcineva pînă astăzi. El nu era numai maestrul nostru, ci chiar și al profesorilor, chiar al celor de la conservator. Iată o dovadă:

Cu ocazia expoziției din 1906, Reuniunea din Brașov a dat două concerte în București, unul la Ateneu și al doilea la Teatrul Național. Succesul a fost desăvîrșit. Publicul entuziast a ovaționat cu frenezie și corul și pe maestru, căruia profesorul de conservator și dirijor al corului „Carmen", Dumitru Kiriac, i-a oferit pe scenă o coroniță de lauri, cu cuvintele: „Marelui nostru maestru", iar noi, coriștii, eram în acele clipe mai mult decît fericiți, ne simțeam parcă crescuți, alături de dascălul nostru. De altfel am auzit de la cei mai mulți bucureșteni de seamă, că profesorul Kiriac avea o venerație pentru Dima și cu orice prilej nu-l numea decît „maestrul nostru Dima".

Am fost timp îndelungat arhivarul Reuniunii braşovene. In calitatea aceasta, după repetiţiile corale, trebuia să mai zăbovesc în sală, pentru a pune în ordine partiturile şi notele. Zăbovea mereu şi maestrul, fie ca să se odihnească niţel după munca lungă şi obositoare, fie ca să pregătească cîte ceva pentru repetiţia următoare. Bineînţeles, în acest timp mai schimbam cîte o vorbă şi cîte un gînd. Imi este absolut vie în memorie o astfel de convorbire. Era după o repetiţie dificilă, în preajma unui mare concert cu un program bogat şi greu. In adevăr, Dima muncea din răsputeri şi se trudea cu noi în fel şi chip, dar drept să spun, ne muncea radical şi pe noi, coriştii. Mi-am permis atunci să-i atrag atenţia asupra acestui lucru.

Plăcîndu-i pe semne observaţia mea, s-a înviorat numaidecît, şi a început să mă lămurească, comparîndu-ne pe noi, romînii, cu saşii.

— „Noi — spunea maestrul Dima — n-avem o tradiţie muzicală. Saşii stau în privinţa asta mult mai bine. Tocmai de aceea, ei pot pregăti un concert în timp mai scurt şi cu mai puţină trudă, decît noi. Pentru un concert, cu program cam la fel, noi trebuie să muncim îndoit, întreit, uneori poate chiar mai mult. Dar nu acest lucru interesează. Ceea ce ne interesează, e că publicul aşteaptă să-i dai un lucru bun. E pretenţios. Pentru banul ce-l dă pentru bilet, pretinde ca şi pentru orice marfă ce-o cumpără, un maximum de frumos. Iar acest frumos, adică o executare cu adevărat artistică, noi romînii n-o putem atinge, decît după multă trudă, suplinind printr-însa celelalte lipsuri". Numai azi îmi dau seama cîtă dreptate avea! Căci cu toate golurile noastre de tradiţie şi veche cultură muzicală, lui Dima i-a reuşit să dea o seamă de concerte, adevărate perle, glorioase pagini de aur în istoria oraşului Braşov.

Nu cerea coriştilor decît oarecare voce, în schimb pretindea auz muzical şi mai ales disciplină. In ce priveşte disciplina era extrem de pretenţios şi nu o dată s-a văzut nevoit să ne certe pentru nerespectarea ei, — firesţe, o făcea mai cu seamă prin minunate comparaţii fără să amintească niciodată nume sau să jignească pe careva dintre corişti.

Avea cu noi o răbdare nelimitată, pe care rar şi-o pierdea, doar cînd se nimerea să dea peste vreo ureche mai puţin muzicală. Dar şi în acest caz, găsea calea şi mijlocul potrivit să înlăture elementele neapte, fără să le cauzeze supărare inutilă.

După fiecare concert rămîneam cu toţii împreună cu o bună parte a publicului participant la concert, în sala vreunui restaurant mai încăpător. Toţi îl sorbeam din ochi, căutînd să descifrăm din faţa şi dispoziţia lui, concluzii relative la reuşita concertului. Şi ce minunat se simţea el după cîte un concert greu, dar deplin izbutit. Ne părea întinerit, gata parcă de a începe o nouă sforţare, pentru a atinge o şi mai mare izbîndă artistică. Din fire tăcut şi rezervat, cu astfel de ocazii devenea vioi, vesel, comunicativ, spiritual, bucurîndu-se ca un tînăr, între tinerii săi corişti, şi, alături de un păhărel de vin bun, îl vedeai aprinzîndu-şi ceva mai tîrziu, chiar o ţigară de foaie.

Se simţea bine şi între prietenii de vîrsta lui, dar parcă şi mai bine între tineri, în tovărăşia cărora pornea deseori la excursii, în Stejeriş, Poiana, sau pe muntele Postăvar, fiind cum se ştie, un mare admirator al naturii.

Da, a fost un om rar!

In cursul războiului mondial din 1914—1918, am stat, în calitate de ofiţer de rezervă, vreme mai îndelungată la Praga, unde am ascultat atunci multă muzică clasică în oraşul lui Smetana, în a cărui sală asistam la concertele Filarmonicii cehe. Intr-o zi se anunţase un concert extraordinar, ce avea să fie dirijat de marele Arthur Nikisch, unul din cei mai glorioşi dirijori ai timpului. Aşteptam cu multă nerăbdare să-l văd dirijînd pe faimosul muzicant, a cărui baghetă stăpînea şi orchestrele şi marele public internaţional. Incă de la primele acorduri ale perfectei orchestre cehe, privind ţintă la Nikisch, în mintea mea răsări, printr-un ciudat capriciu al fanteziei, o viziune, de care nu mă puteam debarasa: ochilor mei se înfăţişa imaginea lui G. Dima şi-l vedeam parcă aevea, deşi priveam ţintă la Arthur Nikisch, care — extraordinară asemănare! — mi se părea că conduce exact în felul şi maniera lui Dima: stăpînit, fără mişcări inutile, nimic căutat, nimic de paradă, nici un farafastîc, atît de dese la mulţi dirijori.

Am găsit atîta asemănare între ei, şi ca figură şi ca statură, şi ca energie, transplantată asupra executanţilor, şi prin ei, răsfrîntă asupra auditorilor extaziaţi!

Sub impresia profundă a muzicii, începusem să fac, fără de voie, comparaţii între cei doi dirijori şi găseam, că în locul lui Nikisch ar putea sta, la acelaşi pupitru, fără să fie de loc dezavantajat, Ghiţă Dima, dacă diferenţa de nivel cultural şi mai ales muzical, nu l-ar fi silit pe Dima să lupte cu greutăţi enorme, la el acasă, în vederea ridicării nivelului nostru artistic, aşa că nici timpul, nici împrejurările defavorabile de la noi, n-ar fi permis dirijorului romîn să se impună în faţa unui public internaţional, cum s-a întîmplat să fie cazul favorabil al lui Nikisch, născut, crescut, şi ajuns la celebritate, într-un mediu muzical avansat şi propice înălţării rapide, pe terenul artei dirijorale.

Gîndindu-mă la marile calităţi muzicale, morale şi energetice ale lui Dima, mă bucuram bineînţeles de gloria străinului, regretînd în acelaşi timp treapta muzicală inferioară, pe care se găseşte încă neamul nostru, nepermiţînd lui Dima înălţarea pe care marile sale calităţi i-ar fi permis-o cu uşurinţă, în Germania, unde şi-a făcut şcoala şi a avut primele triumfuri ale tinereţilor sale.

Marea lui dragoste de popor l-a reclamat însă acasă, în Ardealul rămas încă atît de

departe de adevărata artă și cultură muzicală.

Și totuși, în acest mediu muzical atît de scăzut, Dima, prin prodigioasa sa muncă desfășurată pe terenul concertelor vocale, a reușit să se ridice la înălțimi nebănuite.

Din cele peste două sute de programe ale marilor sale concerte, reiese admirabila lui activitate, ca dirijor și educator al poporului său; el a căutat de la începutul vieții sale de artist, cu o consecvență de fier, în toată lunga lui existență, să dea publicului romînesc piese de cea mai înaltă valoare muzicală, opere mari și grele, reușind să întreacă, în toate privințele, reuniunile muzicale săsești".

*

Activitatea de profesor și dirijor a lui Dima a fost rodnică sub atîtea raporturi. El a dat elevilor săi o serioasă cultură muzicală și a stîrnit dragostea pentru cîntecul romînesc și clasic în straturile largi ale poporului. Rămîne aproape inexplicabil un fapt. Deși au cîntat în corurile sale destule talente muzicale reale, Dima n-a reușit să scoată artiști mari din acești foarte talentați foști elevi ai săi. Vom cita numai cîteva cazuri elocvente.

In corul Reuniunii din Sibiu cînta pe vremuri un bas eroic, c figură impozantă cu o voce de o mare amploare, puternică și dulce în același timp — Isaia Popa din Ocna Sibiului. Acesta putea deveni un bas de renume, un fel de Șaliapin al nostru. Dar cu toate lecțiile gratuite ale lui Dima și marile sale străduințe pe lîngă acest rar cîntăreț, Isaia Popa se vede că nu-și dădea seama de comoara ascunsă în gîtlejul său, s-a lăsat pe tînjeală, și în cele din urmă a isprăvit-o ca simplu preot în Ocna Sibiului.

Vasile Popovici, un splendid interpret al liedurilor germane, și un neîntrecut tălmăcitor al doinelor noastre, — „Mugur-Mugurel" al lui ar fi putut cuceri publicul oricărei săli de concert din capitalele Europei — și el s-a mulțumit cu preoția și a îmbătrînit în catedrala din Oradea Mare.

Alt mare bas, care i-a atras atenția lui Dima, Vasile Damian, pe care maestrul l-a instruit și-apoi după studii de conservator, a intrat nu mai știu exact în care operă din Germania; dar și Damian, lipsit de ambiție, a cîntat acolo o seamă de roluri de mîna a doua și, după cîțiva ani, s-a reîntors acasă, terminînd-o și el cu popia, într-un sat obscur din Ardeal.

Atîtea din talentele noastre răsărite din popor nu știau prețui pe atunci arta vocală, așa cum ar fi trebuit; ei erau greoi, lasă-mă să te las, lipsiți de ambiție.

Din norocire, situația de astăzi este cu totul schimbată: adevăratele talente sînt căutate, sînt atrase la școli, sînt subvenționate bănește, și după absolvirea conservatoarelor, ele găsesc imediat loc de cinste și apreciere, la Operă, la Operetă sau alte instituții muzicale, încît asistăm de o vreme încoace la o nebănuită renaștere artistică și o adevărată înflorire muzicală.

După plecarea lui G. Dima din Brașov, orașul de naștere al compozitorului n-a mai fost în stare să înjghebeze o viață muzicală de mai lungă durată. Toate încercările de a reînvia vechiul cor, au fost scurte și au rămas fără efect. Azi există în Orașul Stalin o Filarmonică de Stat ce poartă numele George Dima, cu un foarte bun dirijor, care activează sistematic. Dar corul George Dima, ne spune un prieten vechi, doarme dus.

VI

Din nou la Braşov

Anul 1899 înseamnă în viaţa lui Dima adevăratul punct de întoarcere, căci după o absenţă de aproape două decenii, el revine să se stabilească în oraşul său de naştere, Braşovul.

Ne imaginăm cît de grea i-a fost despărţirea de Sibiul care-l îndrăgise. Oraşul atît de prielnic creaţiunii muzicale; mediul cultural avansat, institutele de învăţămînt unde activase şi-şi crease atîţia admiratori; corurile ce le-a dirijat şi între membrii cărora îşi făcuse prieteni buni şi colaboratori statornici — toţi şi toate, îl îndemnau să rămînă în locul unde activase aproape 20 de ani.

Ce l-o fi determinat să părăsească oraşul, amicii, legăturile familiare şi rudele apropiate, frumuseţile înconjurătoare ale naturii, străjuite de falnicii Carpaţi, şcolile în care a lucrat cu atîta rîvnă şi aşa de frumoase rezultate? Ne-ar putea-o spune numai intimii familiei sau poate cei ce ar şti încă descurca tainele trecutului sibian, dintre anii 1881—1899.

Poate să fi tras în cumpănă, mai mult decît orice, stăruinţa necurmată a braşovenilor, de a-l vedea la el acasă şi între ai săi.

Iată ce scrie bunăoară un fost coleg al său, profesorul Axente Banciu, despre această revenire a lui Dima:

— „Geloşi de reputaţia ce-şi crease în Sibiu, mîndri de tot ce realizase în oraşul lor talentatul şi inimosul Ciprian Porumbescu, în scurta dar atît de luminoasa lui poposire în Braşov; neîmpăcîndu-se cu situaţia, ca un braşovean al lor, să aureoloze Sibiul prin talentul şi munca lui, — în 1899, după cererea lor insistentă, Ghiţă Dima se întoarce acasă, unde timp de 17 ani reeditează activitatea sa din Sibiu, cu deosebirea că, Reuniunii de cîntări, Teatrului orăşenesc, catedralei şi seminarului teologic de acolo, le-au luat locul Reuniunea de cîntări şi gimnastică, Societatea Teatrală Romînă „Reduta", Biserica Sf. Nicolae şi Liceul romînesc din Braşov, — urmînd acum o nouă şi rodnică activitate de 17 ani, a acestei admirabil înzestrate voinţe".

Fapt este, că la 1 septembrie 1899, chemat de Eforia Liceului şi de Comitetul Bisericii Sf. Nicolae, maestrul şi-a ocupat catedrele la şcolile Braşovului şi funcţiile de dirijor al celor două coruri localnice, reîncepînd o activitate, întreruptă în 1878, după moartea primei sale soţii şi a celor doi copii, — activitate pe care o reinaugura însă, după o experienţă încununată de răsunătoare triumfuri, în faţa cărora braşovenii se înclinau cu respect şi admiraţie.

Era, fără îndoială, patriotismul şi orgoliul lor local, care-i îndemna să depună o muncă fără preget, pentru a vedea, în cel mai scurt timp, ridicată viaţa lor muzicală la acelaşi nivel, cu al sibienilor, elan ce înlesnea mult opera profesorului, ca şi cea a dirijorului.

Fiind însă om temeinic în toate şi sistematic în munca sa, gîndul cel dintîi al lui G. Dima a fost să pună baze solide Reuniunii de cîntări, în care scop a invitat la o conlucrare armonioasă întreg tineretul braşovean.

Pînă la revenirea lui, Reuniunea din Braşov cînta coruri mărunte şi uşoare, la aşa-zisele „Conveniri Sociale" care se aranjau în sala „Reduta", la mese întinse, cu mîncare şi băutură şi zăngănit de tacîmuri, — obicei, pe care Dima l-a desfiinţat imediat, spunînd că: „un concert trebuie ascultat cu atenţie şi evlavie, nu între clinchete de pahare şi zornăit de cuţite şi furculiţe".

Obişnuit, el aranja două concerte pe an: unul mai mic pînă în Crăciun, al doilea mai mare, pînă în iunie, cînd corul lua vacanţă, pentru a-şi reîncepe activitatea, o dată cu noul an şcolar.

In programul „Concertului mic" se studiau „Coruri a Capella" cu solouri şi acompaniament de pian, — compoziţii ale maestrului, apoi lucrări de Gavriil Musicescu, Nichi Popovici, etc. şi în traduceri proprii, lucrări de limbă germană.

In „Concertul mare" se învăţau opere mari, de-ale compozitorilor clasici, cu acompaniament de orchestră, cu soiişti, etc. toate cu texte traduse de G. Dima, sau de soţia sa Maria.

In anul 1900, Reuniunea de cîntări a reprezentat opera „O noapte în Grenada" de C. Kreutzer, cu concursul lui Popovici-Bayreuth, venit anume pentru acest scop, din Germania, al d-rei Jeni Moga din Sibiu, al distinsului tenor Vasile Popovici şi cu acela al lui Sterie Stinghie, Victor Branişte şi Nicolae Oancea.

A fost pentru publicul braşovean o revelaţie, opera jucîndu-se în trei serii consecutive cu un succes răsunător, spre cea mai mare satisfacţie a publicului romînesc, şi în neprecupeţita admiraţie a saşilor şi maghiarilor din Braşov.

In acelaşi an, Dima a compus „Cantata" cu textul de Andrei Bîrseanu, executată de elevii Liceului romînesc, cu prilejul semicentenarului acestei instituţii.

Paralel cu munca intensă de la „Reuniune", Dima a organizat corul mixt al Bisericii Sf. Nicolae, în bună parte din membrii şi membrele Reuniunii, cîntînd în fiecare duminică Liturghia în sol major, transpusă în cor mixt. Soloul la „Heruvic" îl susţinea maestrul, sau Nicolae Oancea.

Este locul, să amintim aci numele unora dintre harnicii şi devotaţii săi corişti, datorită

Maestrul în camera sa de lucru

muncii cărora, G. Dima a putut duce la bun sfîrșit o serie de mari opere de artă, care au lansat pînă departe numele acestor coruri și-al dirijorului lor:

Cîntărețele Maria G. Dima, Victoria Onițiu, Lucia V. Bologa, Maria A. Ciortea (mama compozitorului Tudor Ciortea), Reve N. Oancea, Elena Ciurcu, Elena Marcea, Marioara G. Dima, Marioara P. Dima, Zoe, Ileana și Anicuța Damian, Dorica Pușcariu, Valeria, Veturia și Virgilia Branișteș, Tiny Nemeș, Miți Baiulescu, Elvira Navrea, Ecaterina Pitiș (poeta), A. Ilasievici, Mela Popea, Elena Lacea, Elena Neguț, Eugenia Oancea, Elena D. Lupan, Elena A. Lupan, Valerica Lupan, Dușoiu, Florian, etc.

Cîntăreții: Vasile Saftu (președintele Reuniunii), Virgil Onițiu (vicepreședinte), Pandeli Dima, Victor Branișteș, Petru Roșca, Const. Lacea, Axente Banciu, Ion Pricu, Ion Bunea, Gh. Vătășan, Nic. Stoicovici, Romul Frateș, Dumitru Marcea, Radu Prișcu, Vasile Stoica, Gheorghe, Ionel și N. Baboie, Romul Ardelean, Dr. Nicolae Stinghe, Nic. Furnică, Toma Brenciu, Aurel Oancea, G. Mercheșan, N. Balea, D. Jaliu, ș. a.

In pregătirea corurilor sale, maestrul depunea o muncă migăloasă și plină de stăruință, împlinind, în cursul anilor un vast și înălțător program artistic, care a fost foarte gustat și prețuit de toată lumea de dincoace și de dincolo de munți.

In „Concertele mici", ce le aranja înaintea Crăciunului, executa compozițiile sale originale: „Nu-i dreptate", „Plugurile", „Dor de călătorie", „Hei Leliță din cel sat", „Hei, rei, măi", „Scumpă, dragă copiliță", „Fîntînă cu trei izvoare", „Copilă tinerică", „Cucule cu peană sură", „Ce faci Ioană", „Cucuruz cu frunza-n sus", „Intre Piatra Detunata", „Rămîi sănătoasă", „Sărmană frunză", „Trăiesc în suferință", „Mîndruliță de demult", „Sub fereastra mîndrei mele", „La mijloc de codru des", „Păstorul", „Floarea în cîmp", „Ziua ninge", „Primăvara", apoi: „Brumărelul" de Iacob Mureșanu, „Jalea orfanului", de G. Kiriac, „Cireșele" de Dumitru Popovici-Bayreuth, „Lugojana" de I. Vidu, „Nevasta care iubește" și „La bordei" de G. Musicescu. Colinde de G. Dima: „O, ce veste minunată", „Leagăn verde", „Trei păstori", „Astăzi proorociile", „Doamne Isuse Hristoase", „La nunta din Cana Galilei". Apoi: „Plecarea Magilor" de G. Kiriac, „Domnul nostru Isus Hristos", „Isus Prunc" de Ceaikovski, „Magii" de Bizet, „Ingerul și fecioara" de Noel Gewaert, precum și Irmoasele, pe care le-am înșirat la prestațiile corului bisericesc. La 14 mai 1901 s-a executat Povestea Rozii (de?); solourile de bas au fost susținute de Nicolae Oancea. In 20 noiembrie 1921 s-a dat „Brumărelul" de Iacob Mureșanu.

In 1903 se petrece un eveniment ce denotă înalta stimă de care se bucura Dima în tot

cuprinsul Țării Romînești: este chemarea lui, ca director și profesor de conservator, la Iașii Moldovii.

Autoritatea de maestru consacrat a lui Dima a dat instituțiilor artistice brașovene un impuls puternic și o perfectă siguranță, el reușind să ridice, în cea mai scurtă vreme, nivelul lor la o neașteptată înălțime, încît s-au văzut capabile de cele mai înalte manifestări.

Se mai găseau totuși, nemulțumiți, cărora „occidentalul" efort al maestrului, li se părea o deviere de la linia „tradițional-romînească".

In adunarea generală a Reuniunii din 18 martie 1884, notarul public Petru Nemeș și-a exprimat acest deziderat: „Aș dori, ca pe viitor să se ia în studiu mai multe cîntece romînești!"

Maestrul a răspuns astfel:

— „Muzica romînească este încă în fașă și avem azi prea puține coruri romînești. Cu timpul mă voi îngriji, ca din frumoasele noastre cîntece romînești, să avem un bogat repertoriu".

Și omul s-a ținut de cuvînt, dînd la iveală, cu fiecare nou concert, minunatele perle ale compozițiilor sale, care, încet-încet au împînzit țara și au încălzit și îmbărbătat așa de mult conștiința patriotică a miilor săi de ascultători.

In același an, la 1 iulie 1904, Corul Reuniunii brașovene a dat un mare concert de gală la Sinaia.

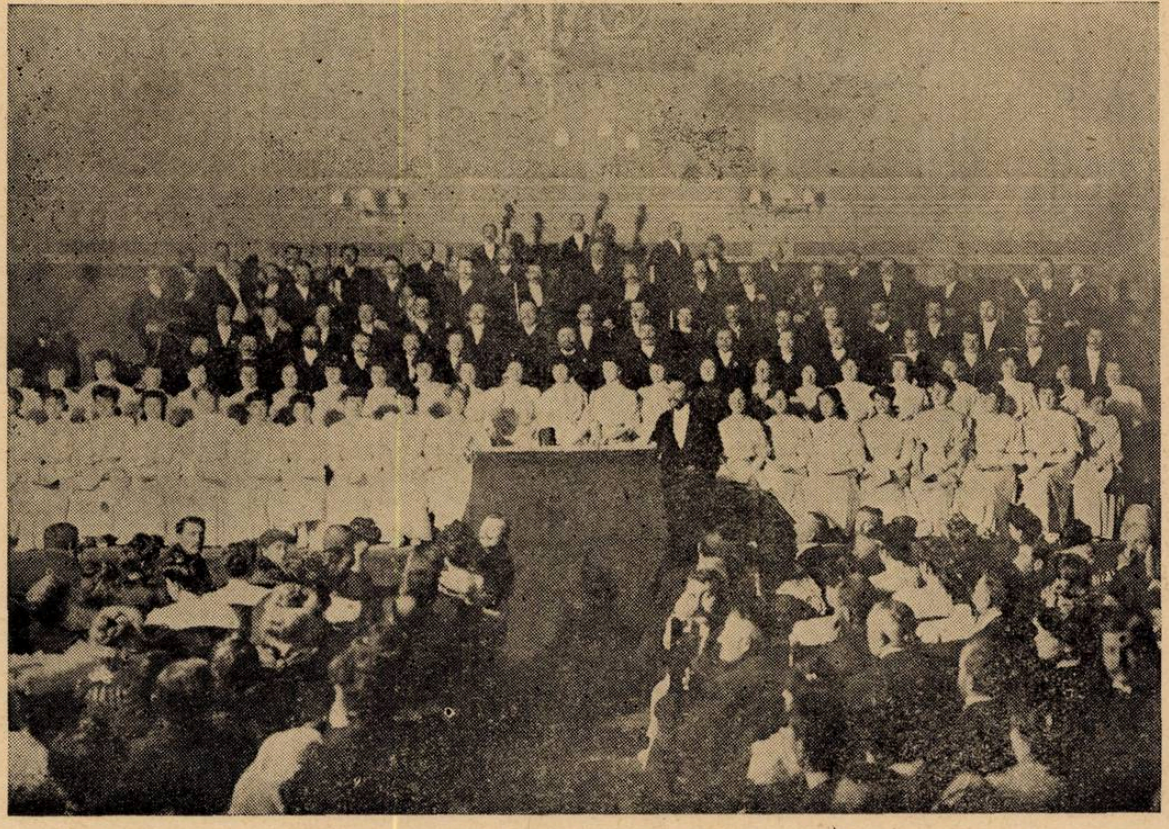
Corul era compus din 60 de persoane, iar Capella și Filarmonica din Brașov, care îl acompaniau, avea patruzeci de executanți aleși pe sprînceană.

In 1906, Reuniunea a dat două concerte la București, acompaniate de Orchestra Ministerului Instrucțiunii Publice, unul la Teatrul Național și al doilea la Ateneul Romîn, cu un răsunător succes, ce a stîrnit admirația Capitalei. Corurile au cîntat cu prilejul Expoziției Naționale din București, în anul 1906.

In anul următor, 1907, Dima a dat un concert de binefacere, în favoarea Burilor, care după cum se știe, luptau în Africa de Sud pentru emanciparea de sub stăpînirea engleză, ca și „Männergesangverein"-ul săsesc, precum și Corul unguresc din Brașov. Cîntăreții romîni au executat „Hora" și „Mama lui Ștefan cel Mare", soliști fiind Miți Baiulescu și Nicolae Oancea. In ziua de Paști, a aceluiași an, corul din Brașov a plecat la Sibiu, cîntînd în Catedrală Liturghia în la major, iar seara a dat un concert în sala „Unicum". Din Sibiu corul s-a deplasat la Săliște și de aci la Făgăraș, concertînd în ambele locuri. La aceste concerte a participat și solistul de operă, Pătruț. In trei noiembrie 1907, corul Dima a dat un concert în orășelul Rupea, cu prilejul adunării generale a Soc. Teatrale Ardelene.

In 1910 Corul a cîntat în Reghinul Săsesc, tot cu ocazia adunării Soc. Teatrale, iar în 4 martie 1912, cu ocazia trecerii prin Brașov a lui I. L. Caragiale, care venea din Germania, Reuniunea a dat în onoarea marelui nostru

Reuniunea de cîntări și Filarmonica din Brașov, în 1905



scriitor, un festival artistic, în care Nicolae Oancea a cîntat trei cîntece solo.

In marile concerte, date totdeauna cu concursul Capelei și Filarmonicii din Brașov, s-au cîntat o serie de coruri în stil mare: Oratoriul Paulus de Mendelssohn, cu soliștii: Maria G. Dima, Gh. Folescu, Jeni Moga (Sibiu) și Nic. Oancea. Apoi: „Stabat Mater Dolorosa" de Rossini, „Noaptea vrăjită" de Mendelssohn, „Cîntecul soartei" și Cîntece de iubire de J. Brahms., „Înșiră-te Mărgărite" de Leonida Domide, „Crăiasa ielelor" de N. Gade (Oluf, solist N. Oancea), „Pribegia Normanilor" de Bruch (solist N. Oancea), „Ruinele Athenei" de Beethoven, „Popasul țiganilor" de Schumann, „Imn de mulțumire" de Iadassohn, ș. a.

Tot în luna mai 1913, Reuniunea din Brașov a reprezentat „Cavaleria Rusticană" de P. Mascagni și „Șezătoarea" de Tiberiu Brediceanu.

In ziua de 14 mai 1914 Reuniunea brașoveană dă un mare concert în sala „Redutei" cu concursul cîntăreților Lucia Cosma (sopran) Maria G. Dima (alt) al cîntăreților Dimitrie Mihăilescu (tenor), Gh. Folescu (bas) și al Capelei orășenești, augmentată cu mai mulți iubitori de artă. Iată programul:

G. Dima: „Somnoroase păsărele"; I. Nonna Ottescu: „Foi de toamnă"; Ed. Grieg: „Cîntecul Solvegei"; G. Dima: „Groza"; „Ștefan Vodă și Codrul"; M. Bruch: arie din „Odysseus"; G. Dima: „Cîntecul păstorului"; G. Rossini: „Stabat Mater" pentru soli, cor și orchestră.

Iată solistele și soliștii mai de seamă care și-au dat concursul de-a lungul timpului la Concertele lui G. Dima:

Agnes Brote, Minerva Brote (pian), Lucia Cosma [4]), Maria Crișan [5]), Alexandrina și Elena Cunțan, Maria G. Dima, Elena Florian (pian), Ana Moga, Jeni Moga, Zina Moga (pian), Delia Olaru, Tinca Simonescu [6]), Octavia Voileanu (pian).

Soliști: Dumitru Popovici-Bayreuth, Nichi Popovici, C. Bărcănescu, Matei Voileanu, Vasile Saftu, Ion Stroia, Vasile Popovici, Isaia Popa, I. Damian, G. Folescu, Ionel Crișan, Ștefan Mărcuș, Pandeli Dima, Mihail Todea, ș. a.

---

4) *Lucia Cosma* a fost solistă de la vîrsta de 15 ani pînă-n preajma primului război mondial. A învățat cu G. Dima canto, pian și compoziție și și-a desăvîrșit apoi studiile muzicale în metropolele europene. E ultima lui elevă în viață. O personalitate artistică, cunoscută în străinătate și poate unica profesoară din țară, care la vîrsta de 80 de ani e încă în funcție la o catedră, ținînd, cu deosebită competință, conferințe de specialitate.

5) *Maria Crișan*, o eminentă soprană solistă, a fost mama regretatului profesor de conservator și bariton al Operii din Cluj, Ionel Crișan,

6) *Tinca Simonescu-Dima* fostă solistă cu o voce de sopran amplă și puternică, este mama profesoarei Vera Proca-Ciortea de la Conservatorul de Muzică din București (Secția dans).

„Cavaleria rusticană" de Mascagni, reprezentată la Brașov în 1913

VII

Opera muzicală

De felul său om tăcut şi foarte rezervat în ce priveşte persoana şi activitatea sa, compozitorul era însă conştient de valoarea ce-o reprezenta în lumea noastră muzicală de ieri. Totuşi, el a rămas mereu artistul de o rară modestie, lipsit cu desăvîrşire de vanitatea reclamagiului sau de dorinţa deşartă de a-şi afişa talentul sau meritele.

Dar tocmai fiindcă fusese împodobit cu aceste nobile şi rare însuşiri sufleteşti, ne mirăm, cu atît mai mult, de faptul aproape inexplicabil, că în cei treizeci de ani scurşi de la moartea lui nu s-a găsit un singur fost elev, sau măcar un sincer admirator al artei sale, care să se fi ocupat dinadins cu lucrările compozitorului, să le fi citit cu migală, să le fi clasificat după anii apariţiei şi după valoarea lor, dîndu-ne în sfîrşit lista completă a tuturor operelor tipărite, sau încă în manuscris, necunoscute decît de prietenii lui intimi.

Vom încerca să reparăm o regretabilă greşeală, măcar acum, la 30 de ani după moartea discretului, talentatului şi fecundului compozitor, care a fost fiul poporului nostru — George Dima.

*

Dacă ţinem seama de faptul, binecunoscut de altfel, că în tot timpul vieţii sale, G. Dima a fost angrenat într-o muncă statornică, grea, aproape istovitoare (profesor de muzică vocală şi instrumentală, dirijor de coruri, conducător de reuniuni de muzică şi de orchestre şcolare, şi, pe deasupra acestora, un pasionat propagandist cultural-artistic), trebuie să ne întrebăm, cu adevărată uimire, cînd a mai avut acest om conştiincios răgazul şi liniştea, — ambele absolut necesare — pentru a putea crea nu numai o operă bogată, dar şi de o înaltă valoare artistică ?

Răspunsul ni-l dau întreitele calităţi ale acestui bărbat rar : vocaţia sa artistică, energia de fier şi nepărmurita lui dragoste de patrie.

Vom încerca să dăm o listă exactă, sistematică şi amănunţită a lucrărilor sale tipărite, după conţinutul lor, neţinînd seamă de diferitele ediţii în care au apărut în cursul vremii.

Menţionăm, că lucrările apărute după moartea autorului, sînt marcate cu o steluţă (*).

Lucrările compuse în închisoare, sînt toate bisericeşti, deoarece direcţia închisorilor nu i-a permis altă lectură decît „Sfînta Scriptură" ; toate aceste compoziţii fac şi ele parte din operele tipărite post-mortem. In temniţă a compus o singură lucrare laică, pe o poezie proprie, după cum ne relatează el însuşi, într-una din „Scrisorile din temniţă".

La toate compoziţiile este apoi indicat traducătorul textului lor, în afară de al celor două cîntece, pe care le-am văzut numai într-un singur exemplar-manuscris : „Miezul nopţii" şi „Mugur-Mugurel". Toate cîntecele germane au fost traduse în romîneşte, cele romîneşti nu sînt însă toate, traduse în limba germană.

*

In mare, operele lui G. Dima pot fi împărţite în două grupe capitale :

1) *Compoziţii lumeşti şi*
2) *Compoziţii bisericeşti.*

Cele lumeşti sînt de trei categorii :

a) Cîntece pentru o voce cu acompaniament de pian.

b) Coruri bărbăteşti şi mixte a Capella.

c) Lucrări mari, pentru soli, cor şi orchestră.

Cele bisericeşti sînt de două feluri :

A) Coruri de bărbaţi şi

B) Coruri mixte.

Trebuie făcută, apoi, o deosebire esenţială între cîntecele lui G. Dima, clasificîndu-le în două categorii distincte :

1) Cîntece originale (lieduri) şi

2) Cîntece din popor şi vechi cîntece romîneşti.

Ele sînt opere fundamental diferite. Cîntecele din popor şi vechile lui melodii trădează incontestabilul talent al creatorului popular, care a rămas necunoscut ; numai armonizarea acestor cîntece din popor şi a vechilor melodii populare, este opera compozitorului. Pe cîtă vreme, cîntecele originale ale lui G. Dima, liedurile, sînt flori delicate, gingaşe, care dezvăluie, în întregime, talentul compozitorului.

Aceste cîntece, cu excepţia cîtorva care au fost mereu cîntate, sînt aproape necunoscute pentru marele public, deşi sînt nu numai de o rară frumuseţe, dar unice în felul lor în literatura noastră muzicală.

Trebuie să mai stabilim că şi compoziţiile sale bisericeşti, inspirate din vechea noastră cîntare de strană, sînt de o deosebită importanţă artistică şi atît de distanţate de motivele lor de inspiraţie, încît pot fi socotite, cu drept cuvînt, compoziţii originale.

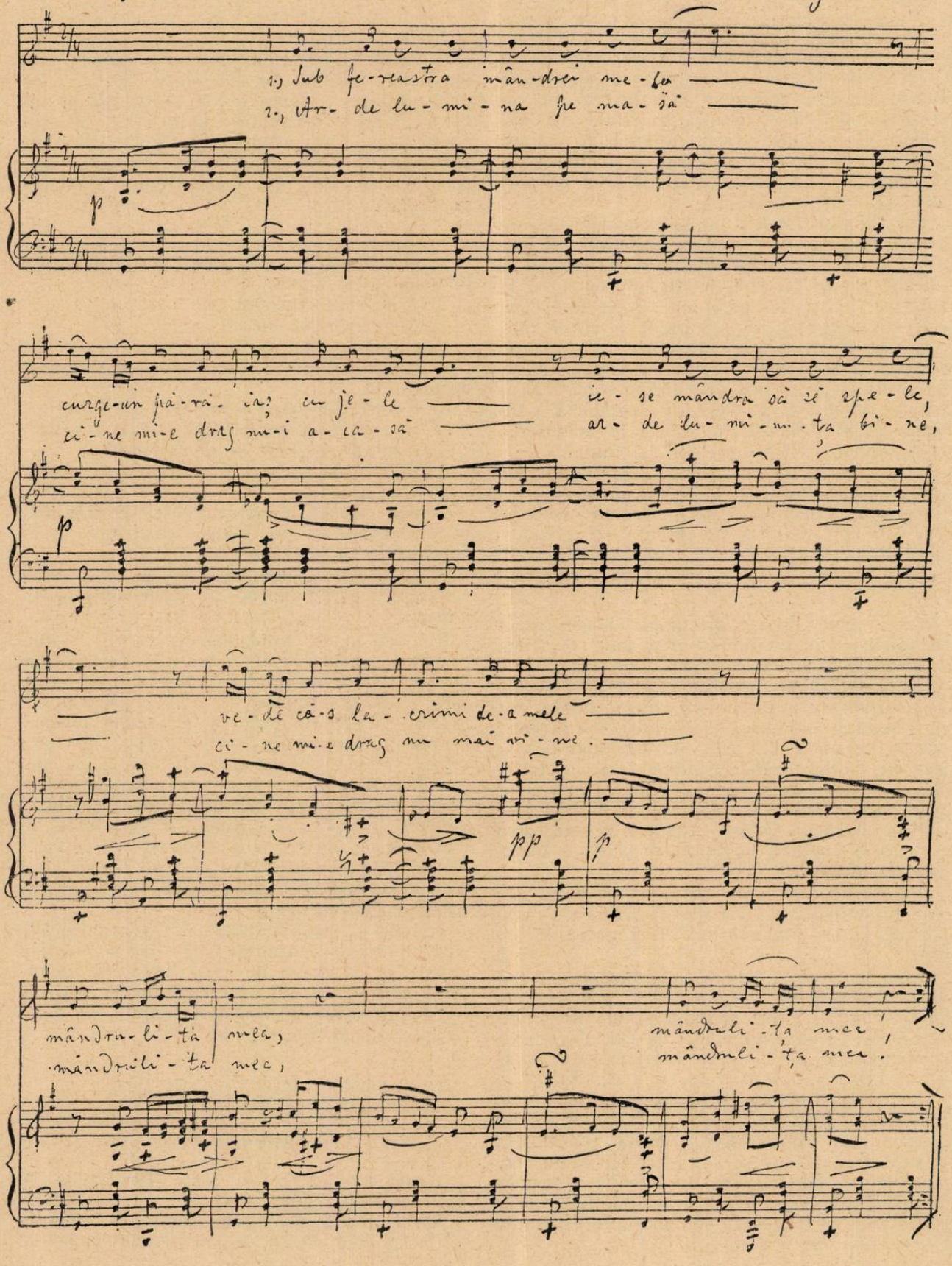
COMPOZIŢIILE LUI G. DIMA CARE AU FOST TIPĂRITE

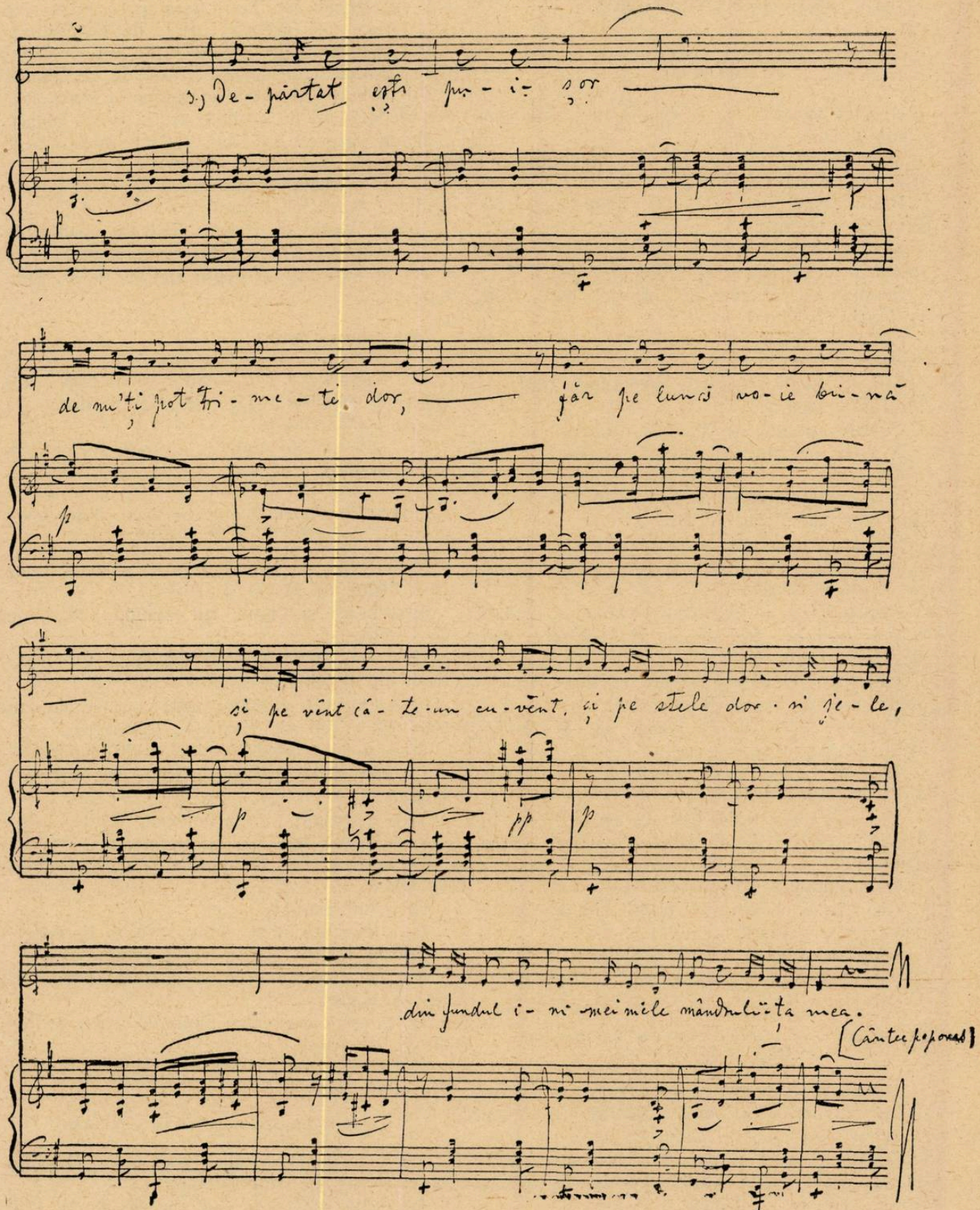
I. Compoziţii lumeşti

Mama lui Ştefan cel Mare (poezie de D. Bolintineanu) pentru cor, soli şi orchestră ; Cantata (poezie de Andrei Bîrseanu). Compusă la jubileul de 50 de ani al „Gimnaziului"

Sub fereastra mândrei mele.

Rar, cu jele. G. Dima.





Manuscrisul cîntecului „Sub fereastra mîndrei mele" reprodus după revista „Familia" din Oradea din aprilie 1908

din Brașov. Pentru cor, solo și orchestră; Salvum (pentru cor și orchestră).

Hora (poezie de V. Alecsandri).

CÎNTECE ORIGINALE PENTRU VOCE ȘI PIAN (LIEDURI)

Dorința (poezie de M. Eminescu; trad. germană de Mite Kremnitz).

De ce nu-mi vii (poezie de M. Eminescu; trad. de Maria G. Dima).

Peste vîrfuri (poezie de M. Eminescu; trad. de Mite Kremnitz).

Și dacă ramuri bat în geam (de M. Eminescu, trad. de Maria G. Dima).

Somnoroase păsărele de M. Eminescu, trad. de Maria G. Dima).

Cîntecul păstorului (poezie de...? tradus de Maria G. Dima).

Știi tu mîndro (poezie poporală; trad. de Maria G. Dima).

Curcile (poezie de V. Alecsandri).

A venit un lup din crîng (poezie de G. Coșbuc).

Cîntec de toamnă (poezie de Miron Pompiliu; trad. de Maria G. Dima).

Stelele (poezie de V. Alecsandri).

Seguidilla (poezie de V. Alecsandri; trad. de Maria G. Dima).

Armes Herz du konntest wähnen („Biată inimă înșelată" (poezie de Th. Körner; trad. de Maria Baiulescu).

Untreu („Trădare" poezie de Peter Cornelius; trad. de Maria Baiulescu).

Vorsatz („Hotărîre", poezie de R. Prutz; trad. de Maria Baiulescu).

Wir drei („Noi trei", poezie de Th. Bakody, trad. de Maria Baiulescu).

Das traurige Blümchen („Floricica și fluturelul", poezie de E. Kliemsch; trad. de G. Dima).

Mein Himmel („Cerul meu").

Die Primel („Viorica" poezie de N. Lenau, trad. de G. Dima).

Ich fühle deinen Odem („Eu simt a ta suflare", poezie de F. Bodenstedt; trad. de G. Dima).

CICLU DIN „TROMPETER VON SÄCKINGEN" DE V. VON SCHEFFEL

1) Als ich zum ersten Mal Dich sah („Cînd te-am văzut întîia oară", poezie de V. v. Scheffel; trad. de G. Dima).

2) Als ich zum ersten Mal Dich sah („Cînd te-am văzut întîia oară", poezie de același autor, trad. de G. Dima).

O wende nicht den scheuen Blick („O nu-ți întoarce fața ta" de același autor, trad. de G. Dima).

Es ist im Leben hässlich eingerichtet („In viață lucrurile sînt rău orînduite" de același autor, trad. de G. Dima).

Dein gedenk ich Margareta („Te iubesc, o, Margareta" de același; trad. de G. Dima).

Am wilden Klippenstrand („La un loc cumplit, năvalnic", de același; trad. de G. Dima).

Mir ist es zu wohl ergangen („Prea marea-mi fericire" de același; trad. de G. Dima).

Wann vergess ich Dein („Cînd te voi uita" de același; trad. de G. Dima).

Groza — baladă (poezie de V. Alecsandri; trad. de Maria G. Dima).

Ștefan Vodă și Codrul (baladă, poezie de V. Alecsandri; trad. de Maria G. Dima).

(*) Se bate miezul nopții (poezie de M. Eminescu).

Din lumea copiilor:

(*) Ingerelul; (*) Copilul și floarea; (*) Cîntecul melcilor; (*) Cîntecul iezilor; (*) Plugul; (*) Albina.

La toate aceste cîntece, nu este indicat autorul textului.

CÎNTECE POPULARE ȘI CÎNTECE VECHI ROMINEȘTI PENTRU VOCE ȘI PIAN

Mîndruliță de demult (cîntec poporal romînesc; trad. de Maria G. Dima).

Jelui-m-aș și n-am cui (doină; trad. de G. Dima).

Hei, rei, măi (cîntec poporal romînesc; trad. de G. Dima).

Sub fereastra mîndrei mele (cîntec poporal romînesc; trad. de Maria G. Dima).

Hop, țurcă, furcă (cîntec vechi romînesc).

Leagăn verde (colindă; trad. de Maria G. Dima).

Vai, mîndruțo, dragi ne-avem (cîntec poporal romînesc; trad. de G. Dima).

De-ar fi trăznit Dumnezeu (doină; trad. de G. Dima).

Ciobanul (doină).

O inimă întristată (cîntec vechi romînesc).

Miezul nopții (cîntec vechi romînesc).

Mugur, mugurel (cîntec poporal romînesc; text german).

O ce veste minunată (colindă; trad. de Maria G. Dima).

Doamne Isuse Hristoase (colindă; trad. de Maria G. Dima).

CÎNTECE ORIGINALE PENTRU COR MIXT

Ce te legeni codrule (poezie de M. Eminescu; trad. de Mite Kremnitz).

La mijloc de codru des (poezie de M. Eminescu; trad. de Maria G. Dima).

Două inimi nu-mi dau pace (poezie poporală).

Păstorul (poezie de M. Zamfirescu).

Dor de călătorie (poezie de V. Alecsandri).
Floarea-n cîmp (poezie de Mathilda Kugler).
Primăvara (poezie de V. Alecsandri).
Ziua ninge (strofă din „Iarna" de V. Alecsandri).

CÎNTECE POPULARE ŞI MELODII VECHI ROMÎNEŞTI, PENTRU COR MIXT

Fîntînă cu trei izvoare (cîntec poporal).
Copilă tinerică (poezie de C. Negruzzi; cîntec vechi romînesc).
Cucule cu peană sură (cîntec poporal).
Ce faci Ioană (cîntec poporal).
Hei, leliţă din cel sat (cîntec poporal).
Cucuruz cu frunza-n sus (cîntec poporal).
O, ce veste minunată (colindă; trad. de Maria G. Dima).
Doamne Isuse Hristoase (colindă; trad. de Maria G. Dima).
Nunta din Cana Galileii (colindă).
Leagăn verde de mătase (colindă; trad. de Maria G. Dima).
Trei păstori (colindă; trad. de Maria G. Dima).
Astăzi Prorociile (colindă; trad. de Maria G. Dima).
Nu-i dreptate (cîntec poporal).
Intre piatra Detunata (poezie de G. Asachi; cîntec vechi romînesc).
In zadar alerg pămîntul (cîntec vechi romînesc).
Hai în horă (horă poporală; poezie de V. Alecsandri).
Plugurile (melodie poporală; poezie de V. Alecsandri).
Aşa am fost ursită (melodie veche romînească; poezie de Ec. Pitiş).
Hora Severinului (melodie de L. Wied; poezie de ?).
Rămîi sănătoasă (Cîntec vechi romînesc).
Sărmană frunză (Cîntec vechi romînesc).
Bălcescu murind (melodie de Mezzetti; poezie de V. Alecsandri).
Trăiesc în suferinţă (melodie veche romînească; poezie de Ec. Pitiş).
Scumpă, dragă copiliţă (cîntec vechi romînesc; poezie de ?).
Mîndruliţă de demult (cîntec poporal romînesc; trad. de Maria G. Dima).
Sub fereastra mîndrei mele (cîntec poporal romînesc; trad. de Maria G. Dima).
Hei, rei, măi (cîntec poporal romînesc; trad. de G. Dima).
Nu m-ar arde dorul (cîntec poporal slovac).
Anicica de la moară (cîntec poporal slovac; strofele 3 şi 4 de Ec. Pitiş).
Cărăuşul (cîntec poporal slovac; strofele 2 şi 3 de Ec. Pitiş).

CÎNTECE POPORALE ŞI MELODII VECHI ROMÎNEŞTI PENTRU COR DE BĂRBAŢI

Cucule cu peană sură (cîntec poporal romînesc).
Intre piatra Detunata (cîntec vechi romînesc).
In zadar alerg pămîntul (cîntec vechi romînesc).
Sînt soldat romîn (cîntec poporal romînesc).
Rămîi sănătoasă (cîntec vechi romînesc).
Sărmană frunză (cîntec vechi romînesc).
Hai în horă (horă poporală; poezie de V. Alecsandri).
Trăiesc în suferinţă (cîntec vechi romînesc; poezie de Ec. Pitiş).
Nu-i dreptate (cîntec poporal romînesc).
Toată iarna ger şi frig (cîntec poporal romînesc cu solo de tenor).
Dorul (cîntec vechi romînesc, cu solo de bas).
Scumpă, dragă copiliţă (cîntec vechi romînesc).
Vivandiera (cînticel militar de A. Flechtenmacher; poezie de V. Alecsandri).
Aşa am fost ursită (cîntec vechi romînesc; poezie de Ec. Pitiş).
O, ce veste minunată (colindă; trad. de Maria G. Dima).
Doamne Isuse Hristoase (colindă; trad. Maria G. Dima).
Nunta din Cana Galileii (colindă).

II. Compoziţii bisericeşti

Liturghia I a Sfîntului Ion Gură de Aur pentru cor mixt.
Liturghia II a Sfîntului Ion Gură de Aur pentru cor mixt.
Liturghia Sf. Ion Gură de Aur, pentru cor de bărbaţi.

A. CÎNTĂRI BISERICEŞTI, PENTRU COR MIXT, CÎNTĂRI FUNEBRALE

Bine eşti cuvîntat Doamne; Ceata Sfinţilor; Plîng şi mă tînguiesc; Vecinica pomenire; Ce e viaţa noastră (trad. de G. Dima); Cu adevărat deşertăciune sînt toate (trad. de G. Dima); Cela ce cu adîncul înţelepciunii (trad. de G. Dima); Marea vieţii (trad. de G. Dima); (*) Cu sfinţii odihneşte Hristoase; (*) Veniţi fraţilor; (*) Chipul Măririi Tale; (*) Intru odihna Ta; (*) Tu eşti Dumnezeu; (*) Ceia ce aţi umblat; (*) Adusu-mi-am aminte; (*) Cela ce cu mîna dintru nefiinţă; (*) Aleluia.

Pricesne: (*) Paharul mîntuirii; (*) In tot pămîntul; (*) Scoate din temniţă sufletul meu; (*) Cinei Tale cei de taină.

Irmoase: Irmosul Crăciunului; Irmosul Bobotezei; Irmosul Bunei-Vestiri; Irmosul Floriilor; Irmosul Înălţării Domnului; Irmosul Rusaliilor; Irmosul Intrării în Biserică; (*) Irmosul Invierii I; (*) Irmosul Invierii II; (*) Irmos la Schimbarea la faţă; (*) Irmos la Înălţarea Sf. Cruci; (*) Irmosul adormirii Maicii Domnului; (*) Irmosul Înălţării; (*) Irmosul Botezului.

Alte cîntări: De Tine se bucură; Pre Arătătorul; Fericiţi sînt cei goniţi (cu text german); Cu trupul lui Hristos (cu solo de bas); (*) De frumuseţea fecioriei Tale; (*) Gustaţi şi vedeţi; (*) Sfînt; (*) Impărate ceresc; (*) Mărturisi-ţi-vă Domnului; (*) La naşterea

lui Hristos; (*) La Sfintele Paști; (*) La intrarea Maicii în biserică; (*) Stăpînă primește; (*) Fecioara astăzi; (*) Axionul la Sîmbăta patimilor; (*) De Tine se bucură; (*) Ochiul inimii mele; (*) Cheruvicul și Priceasna din Joia Mare; (*) Troparul Sf. Cruci; (*) Antifonul glasului 8; (*) Melodia Psalmului 136; (*) Casa Efraitului.

B. PENTRU VOCE ȘI PIAN

(*) Cînd de pre lemn; (*) De frumusețea fecioriei Tale.

*

P. S. Deci compozițiile, în fața cărora e o steluță, sînt opere lucrate în temniță și tipărite după moartea autorului.

In proprietatea fiicei sale, Maria C. Moga, se mai găsește o ladă mare de manuscrise muzicale. Va trebui constatat dacă aceste manuscrise sînt numai ciornele lucrărilor apărute, sau dacă se mai găsesc printre ele schițe inedite, sau lucrări mai de seamă, care ar trebui publicate fără amînare.

Profesorul Nicolae Oancea-Brașov, care a urmat maestrului la catedra de la Liceu, odinioară elev și colaborator iubit al lui G. Dima, posedă o compoziție necunoscută a fostului său profesor și protector. Și anume: In presara Sf. Andrei, 1898, în amintirea Mitropolitului Șaguna, orchestra Seminarului Andreian din Sibiu a executat o compoziție a lui Dima, numită „Intr-un Album", scrisă pentru vioara I, flaut, vioara II, viola și bas. La insistența maestrului, viola a susținut-o, atunci, prof. N. Oancea.

In temnița din Cluj, G. Dima a compus o singură piesă lumească, pe versurile proprii: „Dorule, ortacule".

CÎND ȘI ÎN CE EDITURI AU APĂRUT OPERELE LUI G. DIMA?

I. Au apărut la Lipsca, în Editura C. F. Kahnt, patru caiete de cîntece originale, germane și romîne, toate traduse; formatul notelor e în cvart.

Din acestea face parte un Ciclu de opt cîntece din „Trompeter von Säckingen" de W. v. Scheffel.

Anul tipăririi lipsește, dar el poate fi între 1874—1880, ani pe care Dima i-a petrecut în străinătate, adică în Germania.

Intîia critică asupra acestor caiete, foarte elegant editate, a apărut în anul 1889, în „Neue Zeitschrift für Musik", sub semnătura lui Hans von Basedow.

II. Cu prilejul jubileului de 50 de ani al Liceului romînesc din Brașov, a apărut la Josef Eberle & Co., în Viena, „Cantata", cu text de Andrei Bîrseanu, pentru cor, soli și orchestră.

Forma notelor, diferită de a celorlalte opere, tipărite mai înainte la J. Eberle, ne face să credem că această operă a fost editată chiar în anul reprezentării sale în Brașov, adică în 1900.

III. In 1906 a apărut la Josef Eberle & Co. din Viena, întîia mare ediție a tuturor operelor mai de seamă ale lui G. Dima.

Formatul notelor marilor lucrări pentru cor și orchestră și al cîntecelor pentru voce și pian este în cvart. Al Liturghiilor și al Cîntecelor pentru cor, este în octav.

Pe aceste note muzicale figurează numele a trei case de editură: Jean Feder, București; Heinrich Zeidner, Brașov și P. Papst, Lipsca.

IV. După moartea compozitorului apare, în 1930, a doua mare ediție a operelor sale, la Scrisul Romînesc, Craiova și la Tipografia Schildkraut, Cluj, — tot pe cheltuiala Ministerului Cultelor din București.

Dar, cu toate că o serie din lucrările apărute în ediția primă se epuizaseră, ele n-au putut fi retipărite, suma oferită de Minister fiind insuficientă.

S-au tipărit deci numai: Operele postume (aproape toate bisericești) și s-au retipărit Cîntecele pentru voce și pian, Liturghiile și Patru cîntece liturghice.

Formatul tuturor notelor muzicale e în cvart, afară de cel al Liturghiilor, care este în octav. Toate aceste note, împreună cu cele ce se mai găseau, s-au pus în vînzare la librăria Ioan Király din Cluj.

Multe din operele lui G. Dima, în primul rînd marile sale compoziții, sînt azi epuizate.

VIII

G. Dima și alte personalități muzicale

Cînd, în 1903, se stinge la Iași eminentul profesor și director al conservatorului de muzică de acolo, marele maestru al cîntului coral bisericesc, Gavriil Musicescu, — interesantă coincidență în istoria muzicii noastre naționale: născut, ca și Dima, în 1847 — Iașii îl roagă pe G. Dima să ocupe catedra de la conservator și funcția de dirijor al Corului metropolitan al Moldovei. Dima refuză însă curtenitor onoarea ce i se face și continuă să rămînă și să activeze mai departe, în orașul său natal.

Este poate locul, să constatăm marea asemănare dintre acești doi protagoniști ai artei corale romînești. Cînd și în ce împrejurări s-au cunoscut, nu putem încă preciza. Nu știm nici dacă a existat între ei vreo corespondență, fie numai de natură profesională.

Știm însă că amîndoi s-au stimat și apreciat reciproc. O dovadă avem în marea recenzie muzicală, pe care Dima a făcut-o colegului său cu prilejul concertelor sale din Sibiu, în anul 1890, lucrare critică, pe care Dima a publicat-o în ziarul sibian „Telegraful Romîn" la 5 august 1890 și din care noi am dat spicuiri în acest studiu.

Atît Dima, cît și Musicescu, au fost compozitori de seamă, excelînd mai ales în compoziția corală. Amîndoi au fost profesori de muzică, compozitori, dirijori de coruri celebre, propagandiști culturali de mîna întîi, încheindu-și viața amîndoi ca directori de conservatoare, unul la Iași, celălalt la Cluj, ambele, capitale de provincie romînești.

Atît Dima cît și Musicescu au făcut studii universitare: primul a început-o cu ingineria, al doilea a făcut dreptul, în care și-a luat și licența. Și unul și altul au fost patrioți înfocați, făcînd o intensă propagandă artistică-culturală, și, cu toate că ne despărțeau încă granițe, ieșeanul a pătruns în Ardeal, Banat și Părțile ungurene, iar brașoveanul în vechea Țară, ducînd amîndoi faima cîntecului romînesc în toate provinciile noastre.

Numele amîndurora au fost cunoscute și prețuite și peste granițele țării, căci dacă atîtea din liedurile lui Dima au fost cîntate în Germania, compozițiile bisericești ale lui Musicescu au făcut parte din repertoriul corurilor rusești din Moscova și Petrograd (Leningradul de azi).

Dar acum e momentul să arătăm și deosebirile, alături de atîtea asemănări: Dima și-a făcut studiile și educația muzicală în orașele Apusului, Viena, Karlsruhe, Graz, Lipsca; Musicescu a învățat arta muzicală exclusiv în răsărit: la Petrograd și Moscova. Dima a asimilat, în personalitatea sa, cultura și arta clasică germană, pe cînd Musicescu a fost distinsul elev al maeștrilor ruși.

Dar cu toate deosebirile formale, amîndoi au creat, în esența ei, o muzică corală întemeiată pe un fond național, pe vechea noastră tradiție, compoziții, care fac nu numai gloria cîntului nostru coral, dar sînt pietre de temelie în această artă, în care ambii compozitori au produs mult, atît cantitativ cît și calitativ, stînd cu cinste alături, ca doi veneraţi protagoniști ai artei corale romînești.

Cititorii și mai ales muzicologii care au urmărit mai de-aproape evoluția artei noastre muzicale, știu, că pe vremuri Musicescu a avut credința că Dima a început să compună muzică artistică populară, numai după concertele sale, întreprinse în anul 1890 prin Ardeal și Banat.

Musicescu a afirmat acest lucru în articolul său „Cîntările bisericești și muzica poporană", publicat în anul 1891 în „Arhiva" din Iași.

Pe urmele lui Musicescu, marele său admirator, istoriograful muzical M. G. Posluşnicu, a scris mai pe larg, și el, același lucru despre Dima, în cartea sa apărută în 1928 „Istoria musicei la romîni", la paginile 358—359, — iar doi ani mai tîrziu, a reprodus aceleași cuvinte, în articolul „Din trecutul muzical al romînilor: Gavriil Musicescu", publicat în anul 1924 în „Revista profesorilor de muzică" din Botoșani.

In 1929, distinsul profesor de istoria medicinei la Facultatea din Cluj, Valeriu L. Bologa, a rectificat eroarea — desigur de perfectă bună-credință, a regretatului Musicescu — în articolul său: „Musicescu, Dima și muzica populară", publicat în nr. 1 din Revista „Țara Bîrsei" din Brașov, în 1929, și reprodus apoi în broșură. Vom cita dintr-însul numai cîteva pasaje, de la începutul și sfîrșitul broșurii, pentru a dovedi cît de onest, de fin și de delicat este tratată această rectificare și care documentează cu dovezi de nerăsturnat, că Dima a început să compună muzică poporană, încă cu nouă ani înainte de a cunoaşte pe Musicescu. Cei ce vor să cunoască adevărul, vor citi broșura nu numai cu folos, dar și cu o adevărată plăcere, văzînd dragostea sinceră și integrală, pe care profesorul Bologa o are pentru marele Musicescu.

Iată cum începe broșura: „Omul de bine, minunatul artist și marele animator al muzicii romînești, Gavriil Musicescu, a întreprins în vara anului 1890 un turneu prin Ardeal, Banat și Părțile ungurene. Excelentul său cor a stîrnit în lumea muzicală romînească de la noi multă admirație.

Apoi ceva mai jos, pe aceeași pagină: „E

George Dima, Popovici-Bayreuth și Tiberiu Brediceanu

lucru firesc, că lumea muzicală a Ardealului s-a simțit atinsă la o coardă care vibra de mult, cînd corul lui Musicescu, după executarea unor piese de program clasice, trecea la minunatele cîntări populare romînești".

Autorul aduce apoi o serie de dovezi concludente, după care el zice: „Cred, că după aceste exemple nu mai încape nici o îndoială că Ardealul romînesc cult, a cunoscut și înainte de 1890 un curent artistic popular romînesc".

„Un lucru cred că am putut dovedi: Că publicul ardelean iubea muzica populară romînească și că G. Dima o cultiva mult înaintea venirii lui Musicescu; că, deci, nu sub influența lui Musicescu s-a îndreptat Dima înspre ea. Musicescu rămîne un mare artist și un mare realizator; memoria sa nu va fi micșorată întru nimic, prin constatarea că nu el a fost acela care l-a îndrumat pe Dima pe căi noi.

*

Incă nu știm precis, dar vom afla, poate, cînd și unde s-au cunoscut George Dima și Popovici Bayreuth acești doi mari artiști, mari patrioți și mari prieteni. Știm deocamdată atît: că în tinerețile lor entuziaste au colaborat într-o serie de concerte, întîi ei doi, apoi în celebrul Trio, D. Popovici și soții Dima, iar mai apoi, faimosul cîntăreț de renume european și-a dat concursul, ca solist, în cîteva mari concerte, pe care Dima le-a aranjat în Sibiu, Brașov, Cluj, etc.

Răsfoind „Istoricul Reuniunii Romîne de Cîntări și Muzică din Reșița Montană" al regretatului Iosif Velceanu, secretar și dirijor al acestei Reuniuni, ce s-a întemeiat în 1872, aflăm cîteva date interesante, relative la un concert D. Popovici și Maria Dima, din anul 1901, dat de marii artiști în Reșița.

Intre membrii onorari ai acestei asociații artistice, găsim pe C. Porumbescu, ales în 1881; pe G. Musicescu, ales în 1902; pe I. Vidu, ales în 1901 și pe G. Dima, ales în 1903. La pag. 17 și 18 a acestui „Istoric", e publicată scrisoarea, cu data de 16 octombrie 1884, a lui Iraclie Porumbescu, către președintele Reuniunii, mulțumindu-i că ține trează memoria fiului său Ciprian, mort în anul trecut. In această scrisoare găsim cîteva momente duioase din viața tragică a acestui artist, mort așa de tînăr, spre marele regret al poporului, pe care atîta l-a iubit.

Mai aflăm din același volum, că marele cîntăreț D. Popovici-Bayreuth a dat un concert la Reșița, la 21 martie 1885, cooperînd la concert și corul Reuniunii locale. El a cîntat: Bendel: „Wie berührt mich wundersam"; Schubert: „Der Neugierige". Humpel: „Cucuruz"; Stephănescu: „Mîndruliță de la munte"; R. Wagner: „Abendstern" din Tannhäuser; Schumann: „Cei doi grenadieri" și Humpel: „Romînie, țară dragă".

In 1901, sub egida aceleiași reuniuni, și tot în Reșița, concertează celebrul Trio: D. Popovici, G. și Maria Dima, cu următorul program: Mendelssohn: Arie din oratoriul „Paulus"; Wagner: Recitativ și romanță din Tannhäuser; Löwe: Prinz Eugen, baladă; G.

Dima : Groza, baladă ; Wolf : Cine şi-a pierdut cîntecul şi Muzicantul ; Löwe : Archibald Douglas ; G. Dima : Cîntecul păstorului ; R. Schumann : Die beiden Grenadiere, — cîntate de Dumitru Popovici ; Haendel : Arie din Rinaldo ; Schubert : Eşti liniştea ; Fielitz : Frumoasă Gretlein, un ciclu de şapte cîntece ; Dima : Somnoroase păsărele, Cerul meu, Ştii tu mîndro ; Rubinstein : Luceşte roua ; Brahms : De dragoste vecinică ; toate cîntate de Maria G. Dima, acompaniamentele fiind susţinute de soţul ei, G. Dima.

Cu prilejul „Convenirii sociale", aranjată în onoarea oaspeţilor în ziua de 27 ianuarie acel an, Corul Reuniunii a executat cîntece, iar maestrul Dima, solicitat de public, a rostit apoi următoarele cuvinte :

— „M-am minunat, văzînd uriaşele maşinării şi fabricile ce le aveţi dv., dar mai mult admir frumoasa societate de cîntări, ce v-aţi format. Ţineţi la ea, ca şi pînă acuma, căci cîntecul este puterea nevăzută care îndoaie şi cultivă inima omului, întocmai ca puterea uriaşă şi nevăzută, care îndoaie şi dirijează giganticile turbine de la fabrica dv."

„Blîndeţea şi sinceritatea, ce umbreau aceste preţioase sfaturi, ne-au ridicat şi mai mult veneraţia faţă de acest bărbat, care în acest moment de însufleţire îl vedeam ca fiind al nostru, căci el era cu noi şi între noi", — scrie tînărul dirijor de atunci, distinsul învăţător şi propagandist cultural, regretatul bănăţean Iosif Velceanu.

*

E sigur că timpul petrecut în Sibiu a fost partea cea mai frumoasă şi mai rodnică din întreaga activitate a lui G. Dima, iar Dumitru Popovici-Bîrlădeanul i-a dat, în atîtea împrejurări, nepreţuitul său concurs, ridicînd astfel nivelul artistic al reputatei reuniuni din Sibiu. Lumea noastră muzicală din trecut ştie ce prietenie strînsă şi caldă i-a legat pentru toată viaţa lor pe aceşti oameni de seamă, foarte diferiţi ca fire şi temperamente, dar în sufletul cărora ardea deopotrivă focul sacru pentru sfînta noastră muzică şi poporul lor mult iubit.

Unul era argint viu, iute la vorbă şi conştient de marele său talent, accentua vorba şi gesticula ca un rutinat actor, ce se găsea a fi — celălalt, tăcut, liniştit, scump la vorbă, cîntărind bine fiecare cuvîntel, netrădînd prin nimic comoara muzicală ce zăcea în mintea şi în inima sa. Totuşi, „calmul" a fost şi el o dată cîntăreţ de operă, aşa că era în măsură să ştie preţui la justa sa valoare pe gloriosul bariton de la opera din Bayreuth ; iar nimeni mai mult, decît răsfăţatul publicului internaţional al Europei şi Americii, gloriosul Popovici din Bîrlad, nu putea cîntări şi aprecia, ca dînsul, talentul compozitorului şi prietenului său Ghiţă Dima.

Oricît ar fi fost de deosebiţi ca fel de a se exterioriza, ca mod de a se prezenta şi comunica, ei se întîlneau şi se contopeau cu desăvîrşire în vederile lor relative la frumuseţea şi valoarea educativă a muzicii, înţelegîndu-se perfect şi în ce priveşte năzuinţele, de a contribui la progresele poporului lor, prin cultivarea cîntării clasice şi propagarea unei muzici de nivel înalt.

In casa lui Dima, Dumitru Popovici era un oaspete drag, primit cu cea mai cordială bucurie. Cînd el petrecea cîteva zile la Braşov, în familia Dima era zi de sărbătoare, căci soţii Dima, cu specialele lor interese muzicale, se găseau destul de izolaţi în frumosul Braşov. Nu numai G. Dima, dar şi soţia sa Maria, ţinea foarte mult la omul şi artistul Popovici.

Este interesant de stabilit traiectoriile lor artistice pe firmamentul artei romîneşti : unul a început-o cu dreptul, celălalt cu ingineria, dar, abandonînd carierele lor iniţiale, au devenit amîndoi cîntăreţi de operă, în Germania. Primul a persistat, rămînînd cîntăreţ şi urcînd mereu tot mai sus, ajungînd cîntăreţ de seamă la Bayreuth. Al doilea a părăsit repede cariera de cîntăreţ de operă, dedicîndu-se compoziţiei, în domeniul căreia a ajuns şi el, întîiul, în vremea şi patria sa mai restrînsă : Ardealul.

Amîndoi au fost străbătuţi, în fiinţa lor, de acelaşi cald patriotism, cultivînd propaganda artistică pentru ridicarea sistematică a nivelului artei vocale, în sînul poporului nostru.

Amîndoi şi-au închinat, înspre apusul ei, restul vieţii lor, în acelaşi oraş, slujind artei de pe cele mai înalte scaune ale învăţămîntului muzical romînesc : Popovici, întîi ca director al Conservatorului din Bucureşti şi apoi

Gavriil Musicescu

ca director al Operei Romîne din Cluj, — unde, prietenul și colegul său de artă, G. Dima, a închis și el ochii, ca director al Conservatorului de muzică și artă dramatică din capitala Ardealului.

Frumoase suflete romînești, recunoscute și consacrate de iubitorii de artă de peste hotare; strălucite cariere artistice; nobilă prietenie și dezinteresată strădanie de o viață întreagă, pentru arta, progresul și fericirea poporului din care au făcut parte. Cinste și glorie numelui lor!

*

Pentru a putea aprecia și pe Dumitru Popovici, — omul, vom publica o scrisoare a lui, apărută la 3 iulie 1897 în „Telegraful Romîn" din Sibiu.

După mulțumirea, pe care Comitetul Reuniunii de muzică din Sibiu, — al cărui președinte era atunci însuși dirigentul G. Dima, — o adusese, într-o scrisoare oficială, marelui cîntăreț, pentru strălucitul concurs ce-l dăduse cu prilejul concertului acesteia, din 16 iunie 1897, — Popovici le dădu următorul răspuns, de-o rară noblețe:

> Domniei Sale Domnului Gheorghe Dima, președinte al Reuniunii romîne de muzică, în *Sibiu.*

„Prin onoarea ce mi-ați făcut de a mă chema să conlucrez alături de Reuniunea din Sibiu de sub prezidiul și conducerea dv., m-ați măgulit deosebit de mult și nu găsesc destule cuvinte, ca să exprim mulțămirile mele.

Este a treia oară în cariera mea artistică, că mă abat cu plăcere din drumul mare și mă opresc în acest drăguț și ales cuib romînesc, astăzi cel mai frumos centru de cultură națională al tuturor romînilor, atît din regat, cît și din celelalte ținuturi locuite de romîni.

Nici nu e nevoie să vă mai asigur cît de plăcut am fost surprins, regăsind societatea de muzică așa de bine organizată, încît, cu ajutorul excelentului cor, cum și al soliștilor foarte bine pregătiți de a lua, cu toată încrederea, asupra lor o așa de mare răspundere, am reușit să dăm împreună un Op atît de însemnat și greu, cum este Elias de Fr. Mendelssohn-Bartholdy, pentru întîia dată în graiul romînesc și într-un mod așa de strălucit, cum poate puține societăți din lumea mare, cultă și muzicală, s-ar putea făli.

Eu privesc această eminentă execuție a mărețului oratoriu dramatic ca un eveniment cultural în analele poporului nostru, încă tînăr într-ale artelor; și acest eveniment artistic îl accentuez cu tot dinadinsul, și aș vrea să fac atenți chiar pe cei din regat, cu deosebire pe acei ce au pricepere și bunul gust să se ocupe mai deaproape și cu mai multă stăruință și să facă o dată un început mai hotărîtor, în învățarea și aplicarea dramei muzicale. Cum mă bucur din suflet, că valoroasa dv. Reuniune, fără nici o dotațiune bănească, stă astăzi la așa înălțime; tot așa îmi pare de rău, că școlile de muzică din regat, așa-zisele conservatoare de muzică și declamație, dotate cu subvenții de la Stat mai bune decît ale celor mai multe din conservatoarele renumite din străinătate, acele două școli de muzică din București și din Iași, în 30 și mai bine de ani de existență, n-au fost în stare să înjghebeze absolut nimic în direcția cîntului de ansamblu; cît despre celelalte neajunsuri, nici mai pomenesc, căci atunci ar fi prea multe de înșirat.

Reuniunea romînă de muzică sibiană a fost mai însuflețită, mai activă; desigur că partea leului în această muncă spornică vi se cuvine dv., cum și inteligentei și binevoitoarei societăți romîne, care lăsînd toate prejudecățiile la o parte, aleargă cu dragă inimă și se grupează în jurul și sub distinsa dv. conducere.

Frumoasele cuvinte ce mi le-ați adresat, după concertul Reuniunii, cum și adresa de mulțămire care mi-o trimiteți acum, mă mîndresc și-mi umple sufletul de bucurie; eu n-am făcut decît să-mi dau numai o parte din știința, din puterea mea, pentru reușita splendidă a acestei serbări muzicale. Mă voi bucura și mai mult, dacă bunul prilej ne va întruni iarăși, ca să pășim și mai departe în această sănătoasă cale a culturii și simțămintelor frumoase.

Incît privește partea remunerației, vă spun drept și cu părere de bine, că nu o primesc; știu că veniturile Reuniunii sînt mai mult decît modeste, deci să amînăm pe altă vreme răsplata mea bănească. Eu vreau să fac acum un compromis și anume: banii care mi-i oferiți, eu îi restituiesc Reuniunii, cu rugămintea de a mă prenumăra printre membrii ei. Primindu-mă în sînul Domniei Voastre mă voi mîndri că fac parte din cea dintîi și cea mai frumoasă Reuniune de muzică.

Primiți vă rog, Domnule Prezident asigurarea stimei și înaltei considerații ce întotdeauna vă păstrez și vă rog, aveți bunătatea a împărtăși simțămintele mele de înaltă stimă întregei Reuniuni, pe care aveți distinsa onoare de a o prezida și conduce.

Sibiu, în luna iunie 1897.

D. Popovici-Bîrlădeanul,
Prim bariton dramatic
al Theatrelor de Operă
din Praga, Stuttgart, Bayreuth, etc.

*

Imi pare vrednic de povestit felul cum l-a cunoscut pe maestrul Dima în 1894, elevul de cl. VIII-a, Tiberiu Brediceanu, fiul lui Coriolan Brediceanu, despre care bănățenii săi spuneau:

„Cît e țara și Ardealu
„Nu-i romîn ca bănățeanu
„Bănățean ca lugojanu,
„Lugojan ca Brediceanu!"

Dar mai întîi cîteva cuvinte despre Tiberiu Brediceanu.

Omul de ispravă, Tiberiu Brediceanu, care dublează pe delicatul artist, s-a aflat timp de patru ani la conducerea Operii Romîne din Bucureşti, reuşind să-i creeze în acest scurt răstimp ceea ce antecesorii n-au reuşit să realizeze în 23 de ani: orchestra proprie a operei; să dea în acest interval cinci premiere cu lucrări muzicale originale romîneşti; să aranjeze două turnee de cîte o săptămînă cu întreg ansamblul Operei, în Braşov şi Sibiu şi să lase, totuşi, la plecarea sa din înaltul post de răspundere, 175.000 lei-aur, care în acest timp reprezentau o sumă respectabilă.

Nu numai zestrea lui sufletească, moştenită de la marele patriot şi luptător pentru drepturile poporului care a fost Coriolan Brediceanu, l-a îndemnat pe Tiberiu să ţie toată viaţa sa calea dreaptă a poporului, ci este desigur şi influenţa nemijlocită a întîiului său dascăl de teorie şi pian, compozitorul Iacob Mureşanu, care l-a hotărît să îmbrăţişeze în lucrările sale de mai tîrziu drumul folclorului şi al muzicii romîneşti, în întreaga ei structură.

Ca un apostol a străbătut Brediceanu cu toiagul în mînă, întreg Ardealul, Banatul, Crişana şi Maramureşul, culegînd toate florile rare ale melosului popular: colinde, jocuri, cîntece, balade — aproape 1.000 de piese, cărora le-a dat haină artistică şi le-a trimis în lume prin cele 18 volume al sale.

Compoziţiile mai mari: Serata etnografică, La şezătoare, La seceriş, Seara mare, sînt tot atîtea sclipitoare mărgele romîneşti pe salba operelor muzicale ale neamului nostru.

Incheiem acest pasaj cu aprecierile muzicale ale unui mare dascăl, în ale muzicii şi a unui mare compozitor:

„Toate aceste lucrări ale lui Brediceanu au contribuit la deşteptarea şi sporirea interesului pentru muzica populară romînească, cum şi la întărirea credinţei că creaţia muzicală a poporului nostru e nu numai preţioasă şi vrednică de toată atenţiunea, ci ea se poate utiliza cu succes în genul muzicii superioare culte; şi nu mai puţin au contribuit aceste lucrări la clarificarea şi cristalizarea conştiinţei muzicale romîneşti, la afirmarea voinţei noastre culturale, muzica dovedind — şi prin ele, puterea şi valoarea ei de exprimare a celor mai nobile năzuinţi ale firii omeneşti".

(G. Breazul — „Muzica romînească de azi", pag. 847).

Şi acum reproducem părerea muzicianului fruntaş, el însuşi deschizător de drum nou în compoziţia romînească:

„Intrucît pînă azi nimeni nu m-a întrebat cine m-a mînat spre tezaurul poporal, ţin să fixez, că motorul mi-a fost dl. Tiberiu Brediceanu, singurul de dincolo de Carpaţi, care chiar în anul naşterii mele, ca un apostol inspirat în mod divin, a luat în mînă bătul de pribeag cu dorul de a culege şi a turna în forma artistică emanaţiunile de sentiment ale poporului nostru. In această străduinţă a d-sale îi apreciez şi azi, ca pe unul care a creat o epocă mare".

(Sabin Drăgoi, maestru emerit al artei din R.P.R. şi laureat al Premiului de Stat).

(Vezi Biografia Medalion a lui Tib. Br., publicată în broşura „Opera romînă" 1942—43, de muzicologul V. P. Cottescu).

*

Revenim acum la subiect! In toamna anului 1894 Tiberiu Brediceanu era elev în clasa VIII-a a Liceului din Blaj şi un iubit ucenic-pianist al lui Iacob Mureşanu.

In aceeaşi toamnă se ţinuse la Sibiu Congresul Naţional Bisericesc. Tatăl său, Coriolan Brediceanu, fiind membru al acestui Congres, se găsea şi el în Sibiu. De aci, îi scrie fiului său la Blaj, chemîndu-l urgent la Sibiu.

Sosit aci, încă în seara următoare, T. Brediceanu, a luat parte alături de atîta lume avidă de frumos, la strălucitul concert, dat de Reuniunea de cîntări din Sibiu sub conducerea lui G. Dima. Intre alte compoziţii, atunci a auzit Brediceanu pentru întîia oară măreaţa creaţie a lui Dima, „Hora" pentru cor, soli şi orchestră, cu text de V. Alecsandri, care l-a impresionat şi încîntat nespus de mult pe tînărul elev şi pianist.

Cînd Coriolan Brediceanu îi va fi prezentat maestrului Dima, pe fiul său Tiberiu, — băiatul zvelt, elegant şi manierat, îi va fi făcut lui Dima o bună impresie, dar compozitorul n-a putut bănui atunci că acest tînăr delicat, cu ochi mari şi calzi de artist, va deveni şi el, în curînd, autor al mult gustatului buchet de flori, culese din bogatul folclor muzical al provinciilor ciscarpatine şi armonizate cu multă gingăşie... ca şi al cîtorva lucrări muzicale mai cuprinzătoare, aşa de populare azi, rupte din inima ţărănimii noastre muncitoare de dincolo de munţi.

Cu atît mai puţin şi-ar fi putut imagina, în 1894, artistul reputat şi admirat G. Dima, că liceanul acesta entuziasmat de „Hora" lui, va fi peste un sfert de veac în măsură să-i facă, la un moment dat, servicii, bineînţeles foarte meritate, dar nu mai puţin preţioase, dînd ocazie marelui profesor să-şi încheie glorioasa activitate pedagogică de pe cea mai înaltă treaptă a învăţămîntului nostru artistic, în calitatea de rector al Academiei de Muzică şi Artă Dramatică din Cluj.

Iată însă faptele, înşirate în ordine cronologică, aşa cum s-au petrecut:

După anul 1894, cînd Brediceanu l-a cunoscut întîia oară pe Dima, la Sibiu, el a avut apoi cinstea să poată fi de folos, în 1902, gloriosului Trio artistic: Maria G. Dima, Dumitru Popovici şi G. Dima, organizîndu-le cu foarte bune rezultate concertul lor din Lugoj.

Se ştie că în acest an marii artişti au dat o serie de concerte în Ardeal şi Banat. Brediceanu, pe atunci tînăr doctorand în drept, pentru serviciile sale, a primit unanima şi, pentru el desigur foarte măgulitoarea mulţumire a celor trei corifei ai cîntului romînesc. Contact mai apropiat a avut apoi Brediceanu cu Dima între anii 1913—1916.

Brediceanu urmărea cu cea mai vie satisfacţie activitatea muzicală a lui Dima, de la Reuniunea de cîntări şi de la Corul Sf. Nicolae din Braşov, rămînîndu-i mult obligat maestrului, cînd, în 1913, i-a reprezentat în Braşov, în excelente condiţii, compoziţia sa „La şezătoare", Dima dirijînd, tot atunci, opera „Cavaleria Rusticană" de Mascagni, cu protagoniştii: Ştefan Mărcuş (Turridu), G. Folescu (Alfio), Marioara G. Dima(Lola) etc.

Cele mai strînse şi cordiale legături cu maestrul, le-a avut Brediceanu în timpul „Consiliului Diriginte", cînd, în întîia sa calitate oficială, aceea de director al artelor din „Resortul Cultelor şi Instrucţiunii Publice", i-a încredinţat lui Dima să conducă, în 1919, cursurile de vară din Cluj, pentru pregătirea viitorilor profesori de muzică, de care Ardealul de ieri avusese mare nevoie. Această însărcinare, de mare valoare culturală pentru poporul nostru, G. Dima a îndeplinit-o cu tot zelul şi întreg devotamentul său.

Deci, în luna iulie a anului 1919, G. Dima a părăsit Braşovul şi a plecat la Cluj, unde a luat în primire cursurile profesorilor de muzică. La aceste cursuri, ţinute în lunile de vară ale anilor 1918—19, el a predat solfegii şi cor, cu firea sa blîndă şi bună cîştigînd imediat stima şi dragostea tuturor elevilor săi. A format din elevi un cor cu care a executat marşul: „Un răsunet" de C. Porumbescu, cu ocazia deschiderii universităţii din Cluj.

Cînd Brediceanu a fost apoi numit şef al Ocrotirilor Sociale şi al artelor (artele fiind trecute, de la resortul cultelor şi instrucţiei publice, la acel al ocrotirilor sociale), — titularul resortului — Tiberiu Brediceanu, l-a numit pe G. Dima, în septembrie 1919, director al Conservatorului de Muzică şi artă dramatică din Cluj, însărcinîndu-l în acelaşi timp cu organizarea din temelii a acestui nou aşezămînt de cultură naţională.

Recunoscător pentru acest gest al lui Brediceanu, G. Dima, deşi cu treizeci de ani mai în vîrstă, l-a rugat să-l „tutuiască", oferindu-i şi cîteva compoziţii autografe, dintre cele compuse în închisoare.

Din primăvara anului 1920, G. Dima a făcut parte şi din Comitetul de direcţie al Operei Naţionale din Cluj, întîia Operă de Stat din Romînia.

In 1922, cînd a avut loc sărbătorirea a 40 de ani de activitate artistică a lui G. Dima, cuvîntarea de deschidere a sărbătoririi a ţinut-o tot Brediceanu, publicînd-o într-o broşură. Intre multe alte însuşiri ale broşurii şi datele extrem de preţioase ce le conţine, „Cuvîntarea" este foarte importantă, prin faptul că a pus în circulaţie cele mai veridice date despre vasta activitate a celui mai rodnic dintre compozitorii, profesorii şi propagandiştii noştri culturali ardeleni care este, fără îndoială, G. Dima.

IX

Dima — omul

Sosit acasă, după munca grea din şcoală, el se zăvora în sine însuşi, interiorizîndu-se cu desăvîrşire şi devenind pentru copiii săi, timp de cîteva ore, un sever şi distant „pater familias", — dar aceasta era doar una din feţele omului complex, ce ştia să se bucure de viaţă şi să rîdă din plinul sufletului, în societate.

O spune şi fiica lui, Maria C. Moga: „Iubitul nostru tată a fost un om foarte puţin comunicativ, în ce priveşte viaţa sa şi chestiunile lui personale. O fire care se comunica greu, şi în genere, pe cît era de drăgălaş în societate, cu noi copiii nu prea povestea multe şi a ştiut să ne ţină totdeauna în mare respect, nu cu asprime, dar prin personalitatea sa".

*

Pe G. Dima eu l-am văzut întîia oară în viaţa mea, în anul 1900, în Abrud, unde Societatea Teatrală Ardeleană îşi ţinuse adunarea generală, iar maestrul cu corul său din Braşov a dat două concerte, unul în oraş şi altul sus pe muntele Detunata.

Ca pe-o placă fotografică s-a întipărit în mintea tînărului de 19 ani, care eram atunci, imaginea limpede şi frumoasă a artistului de 53 de ani — un bărbat voinic, sănătos, rumen la faţă, în plină vigoare şi putere de muncă.

Venise la această serbare culturală toată intelectualitatea din Munţii Apuseni, de prin Zarand, ţinutul Alba-Iuliei. Forfotea o lume de oameni în Abrudul plin-stup, dar mulţi au trebuit să doarmă „pe fînul de curînd cosit", prin şoproanele şi şurile sătenilor din împrejurime, mai ales tineretul vesel şi nepăsător.

Abia peste opt ani, în Braşov, mi-a fost dat să-l cunosc de-aproape pe artistul, soţul, bunul şi duiosul tată de familie, şi pe omul rar, plin de un generos umanism.

Cel mai mic dintre cei patru fraţi, George, venise pe lume, cu o misiune. Rareori s-a născut un om cu calităţi trupeşti şi sufleteşti atît de fericit îmbinate: mijlociu de stat, dar bine legat şi perfect proporţionat, cu un cap frumos, expresiv, oglindind calmul unei energii virile. Îmbrăcat totdeauna cu o discretă eleganţă, manierat şi fin, scurt la vorbă, dar blînd, modest, domol, total lipsit de nervi, bun, gata oricînd de-un ajutor, amabil cu toată lumea, — el a fost persoana şi cheagul în jurul căruia s-au grupat, în toate oraşele unde a trăit şi activat, întreagă lumea noastră cărturărească, dar mai ales în cele două oraşe principale ardelene, — Sibiul şi Braşovul — unde el fusese resortul şi promotorul vieţii artistice-culturale. Il interesa viu tot ce e nobil şi frumos şi de folos poporului său, pe care-l iubea cu patimă. G. Dima n-a cunoscut şi n-a ştiut niciodată ce este ura şi răzbunarea. In privinţa asta, nobilele inimi ale amîndurora, şi a lui, şi a soţiei sale Maria, băteau la unison.

Cînd, după întregirea ţării, atîţia alergau de sîrg după slujbe înalte, după sinecure gras răsplătite, după cîştiguri mari şi repezi, — G. Dima, întors din temniţă între ai săi, alerga zadarnic după plata salariului său restant, trebuind să stea ceasuri întregi, pînă să i se dea 2—3 kg de făină sau zahăr; îşi tăia singur lemnele şi se străduia să agonisească, lui şi familiei, pîinea zilnică. Dar el a suferit, a tăcut, a răbdat, şi nu s-a plîns niciodată nimănui!

Da, a fost un om! Numai aşa a putut suporta relele unei vieţi pline de trudă, fără să cadă. Numai marele său talent, sădit într-un suflet perfect echilibrat, a putut birui, răzbate la lumină şi străluci peste tot pămîntul patriei.

*

Rămas orfan de tată la 5 ani, pierzînd apoi în curînd pe moşul său mult iubit; pierzînd la 27 de ani soţia cu cei doi copilaşi, trăind în Sibiu şi în Braşov, în strîmtoare bănească, cu o leafă mică şi cu o casă de copii; pierzînd pe cel mai frumos şi talentat băiat al său, sinucis în Germania, pierzînd şi pe al doilea, după ani lungi de boală pulmonară, — s-a văzut apoi arestat, purtat între baionete şi întemniţat. Cîţi dintre noi ar fi putut rezista ca el, muncind, creînd şi răzbătînd totuşi la lumină?

Abia în 1919, el a primit o modestă răsplată în bani, de 1.000 de lei, pentru a-şi tipări operele, care s-au cîntat la concertul catedralei. Numai în 1922, s-a făcut o colectă publică, în care s-au strîns aproape 90.000 de lei, —

un dar, ce încununa o muncă glorioasă de 40 de ani.

Omul de bine, ce fusese în toată viața, s-a dovedit același și în ultimele sale zile, înainte de moartea întîmplată în 1925, cînd a rugat pe un nepot al său care pleca tocmai la București, să vorbească cu Ministrul artelor, ca acesta să dea un ajutor material colegului său Marțian Negrea, care lucra la o nouă operă muzicală.

In ultimele zile ale vieții sale, el își făcea încă datoria de director al Conservatorului, căutînd să sprijine un tînăr talent.

Așa a fost acest mare artist: om al datoriei, suflet superior, fericit cînd putea face altora un bine. Il stăpînea mereu aceeași seninătate; era o fire însetată de frumusețe, o inimă curată, ce a vibrat o viață întreagă pentru poporul său iubit.

EXCURSIONIST ȘI IUBITOR DE NATURĂ

„Ii plăceau mult excursiile. Se scula dis-de-dimineață și pleca uneori singur pe muntele Postăvar, iar de acolo cobora pe îndelete în Poiană.

Cînd uneori, „Reuniunea" își ținea ședințele în Stejeriș „la Warte", după agendele discutate, la gustarea pe care o luam împreună, maestrul devenea tot mai vesel între vechii săi prieteni, bătînd mereu tactul în masă", — ne spune N. Oancea.

Iar un nepot prin alianță, scrie:

„La Bran, la poalele Bucegiului, pe care îl urca sprinten acest iubitor de natură pînă la bătrînețe, îi plăcea să se retragă și să lucreze în liniște, verile. Prefera să locuiască în satul Predeal sub muntele Măgura, unde își transporta pianul în carul cu boi. In singurătatea de la Bran, unde se retrăgea atît de bucuros, a creat „Din lumea celor mici", delicioasele cinci bucăți pentru voce și pian. Tot în romanticul Bran a compus „A venit un lup din crîng" cu care Ionel Crișan secera aplauze la toate concertele sale.

Aici a adunat compozițiile unei vieți întregi, a ales și a revăzut, încît a putut da într-o frumoasă ediție, pe la anul 1910, cea mai mare și mai însemnată parte a compozițiilor sale.

Departe de luptele mărunte, ale unui oraș provincial, pe care nu le putea evita, căci nu-i îngăduia firea sa cinstită și dreaptă să nu sară, cu tot focul entuziasmului său, pentru izbînda dreptății, — el uita pentru scurt timp grijile și durerile care se aglomeraseră în anii aceștia asupra casei sale mult încercate. Numai o fire ca a lui, reîmprospătîndu-se sufletește cu tot ce era frumos, generos și vesel în jurul său — natură, femeie, idee, tinerețe — a putut să nu fie abătut cu totul din calea pe care era predestinat să umble, și care, poate, i-ar fi fost înflorită, într-un mediu mai prielnic.

La un pahar de vin, la o cină improvizată, la o excursie sau plimbare pe fermecătoarele dealuri brănene, l-am însoțit adesea și m-am bucurat de prietenia lui, deși era cu 30 de ani mai în vîrstă decît mine. Dar el cunoștea marea și neprețuita taină de a întineri cu tinerețea, de a purta cu vînjoșie anii, rămînînd tînăr la față și tînăr la suflet".

In cele următoare, dăm cîteva citate din scrisorile sale către logodnică și soție, din anul 1884 și următorii, care evidențiază și ele, sufletul delicat al acestui om, — mare iubitor al naturii.

Reproducem din scrisoarea către logodnica sa Maria Bologa, datată, Turda, 3 august 1884:

— „Eri după amiază am fost în Baia de Sare de aici, care este grandioasă. Am umblat una și jumătate ore necontenit prin baie. La un anumit loc, este un ecou îngrozitor, care răspunde de 15—16 ori, apoi se preface într-un urlet înfiorător. Este un podium de lemn, în care bați cu un par, apoi se aude o bubuitură și un tunet și un urlet, părînd o vreme tare, cu tunete și fulgere. Mi-a impus grozav!"

In drumul de la Turda la Abrud (scrisoare din 2 august 1884):

— „Doamna Rațiu a îngrijit de noi, și pentru drum ne-a dat merinde și vin. Am avut o trăsură deschisă și doi cai buni. Timpul a fost minunat de frumos, nici măcar un nor n-am avut pe tot drumul. Drumul de la Turda e pe-un rîu impozant, mai ales acum, după ploile care au fost. Curgînd tot pe teren pietros este de culoare verde. Rar m-a încîntat un drum ca acesta. Pe partea unde merge șoseaua, sînt niște stînci verticale, ba în unele locuri chiar atîrnă, așa încît crezi că acum, acum, te nimicește. Apoi multe rîulețe de munte se scurg în Arieșul cu apă limpede ca cristalul, și la un loc este o cataractă, frumoasă de tot, curge numai și numai în spume. Drumul e frumos de tot. Dar lung. Seara am avut o lună admirabilă..."

Abrud, 9 august 1884:

... „Mîine vom merge călări la Roșia, Cetatea romană și Detunata, întorcîndu-ne prin Bucium. Sîmbătă mergem la Baia Concordia. Duminică va fi concertul"...

11 august 1884:

— „...Sîmbătă, în ziua cînd ți-am trimis floricelele de pe Detunata, am fost apoi la Minele de aur „Concordia", cu dl. Filip și Gall. Ne-am întîlnit acolo și cu niște englezi. Eu cu Voileanu am intrat în Băi și ne-am purtat prin ele, mai mult de o oră. Ce romantic! Cînd am pornit, ne făceau toți atenți, să fim cu băgare de seamă că e primejdios. Trebuie că alți oameni sînt mai fricoși, căci noi n-am găsit lucrul așa de primejdios. Umblam tot cîntînd, cînd în sus, cînd în jos, dar nu la ferești și la porți, ci urcam și coboram prin apă și tină, pe scări și pe bolovani. Să mă fi văzut, în niște haine mînjite de băiaș! Cînd am ieșit afară, eram ca din altă lume. (Ne salutam tot cu „Glück auf!"). Interesantă era spargerea pietrii cu dinamită; ce bubuituri

Intîia oară la Bran (1901): G. Dima, cu soţia şi cei cinci copii

groaznice în apropierea noastră, credeam că se surpă întreg muntele. Atunci ne întorceam cu feţele către pereţi. Iar cînd ne-am întors iarăşi la lumina zilei... ce mai apetit! şi ce gîşte fripte şi vin bun! Mă gîndeam la conversaţia noastră despre poezia mîncării, şi iar m-am convins despre adevărul susţinerii mele".

Abrud, 9 august 1884:

— „...Mîine plecăm toţi trei, Tobias, Voileanu şi cu mine, la Cîmpeni, unde sîntem aşteptaţi. Vom merge la Gheţari, Muntele de melci, etc. apoi plecăm prin Zarand...

...după cum vezi umblu mult pustiu şi-acum, dar drept îţi spun, m-am cam săturat. Mai bucuros aş fi cu tine, dragă Măricuţă, în odaia răcoroasă sau în grădină la Ana. Ce fericit aş fi! Cît de mult doresc momentele acestea cu adevărat frumoase şi recreatoare! Dar aflîndu-mă aici, am crezut să văd cît voi putea mai mult, căci cine ştie, cînd oi mai avea ocazia a le vedea iarăşi!"

Abrud, 11 august 1884:

— „...Azi dimineaţă ţi-am trimis o epistolă înainte de a pleca la Roşia. Acum, după reîntoarcere, iată îţi trimit muşchi, merişoare şi pietre, culese de mine pe muntele de aur „Cîrnic". Am umblat pe el pînă pe cel mai înalt pisc. Am cercetat Cetatea romană, cea mare şi cea mică, — aşa se numesc Băile de aur pe care le-au lucrat romanii. A descrie frumuseţea, adică groaznica şi înfiorătoarea frumuseţe a acestor două locuri şi mai ales a Cetăţii romane cei mici, este imposibil... Mîine 12 august la 5 dimineaţă plecăm la Vidra".

Dima se pare că a fost încă din tinereţe un om întreg, înţelegînd viaţa şi luînd-o aşa cum este, cum zice poporul din Ardeal: „Om şi de rugă şi de fugă". Dar mai ales el înţelegea partea umoristică a vieţii noastre de provincie. Iată cum caracterizează el într-o scrisoare către logodnică situaţia din seara concertului pe care-l dăduse în vara anului 1884:

„...să-ţi referez acuma despre concert. Cercetarea a fost mare. Despre astfel de concerte trebuie să istorisească cineva verbal. Clavirul era cu un ton întreg acordat mai jos. Iţi poţi închipui cît de nefavorabil, pentru un cîntăreţ. Dar sînt lucruri care pentru Abrud n-au importanţă. După ce la urmă am repetat „Grenadierii" publicul n-a vrut să se ducă acasă şi a trebuit să mai cînt „Ciobanul" iar după aceea strigau să le cînt „Hora Severinului". Comèdie întreagă! In sală era o căldură tropică. După concert am mers în Casina Romînă, unde am jucat pînă la 3 ore dimineaţă. Aşa mult n-am jucat niciodată! Să mă fi văzut jucînd „Ţarina"! Eram ca scăldat!"

Brad, 15 august 1884:

— „...De astă dată călătoria noastră a fost interesantă printr-o furtună care ne-a apucat tocmai în munte, sub piscul Vulcanului.

In ziua premergătoare, marţi, făcusem o excursiune cu trei familii din Cîmpeni, la Vidra de Jos şi de Sus, unde am cercetat cataracta şi Muntele melcilor, de unde am şi luat mai multe exemplare frumoase de pietrificaţii. Regiunile sînt nespus de frumoase!

...Noi am plecat din Abrud ca să trecem, prin Brad şi Baia de Criş, la Baia respectiv Scalda Vaţa, unde să noptăm. Drumul din Abrud pînă la Mihăileni este însă aşa de rău, încît unele locuri numai cu pericolul morţii le poţi trece. Mai adaug, că şi sub muntele Vulcan, ne-a apucat o tempestate teribilă, din norocire în apropierea unei colibe, unde am găsit adăpost. După ce s-a mai domolit vremea, am plecat mai departe, dar mai mult pe jos decît în car, căci fiind rupte drumurile de apele ce se umflaseră, trebuia să ţinem echilibrul trăsurii prin balansări şi ridicate, ca să nu se răstoarne. N-ai idee, Maricuţo dragă, ce este tempestatea la munte! Ape, care alte ori abia au o picătură de apă, se umflaseră aşa de grozav, de se prefăcură în torente, care au stricat tot ce le-a ieşit în cale.

...Vaţa este o scaldă cu ape minunate contra reumatismului, dar într-o stare foarte primitivă. Timpul e minunat de frumos. In privinţa asta am avut un noroc orb!

Braşov, 22 iulie 1888:

...„Maricuţo dragă,... eu îmi petrec timpul aici, tot în excursiuni, pe dealurile Braşovului. In fiecare zi facem împreună cu Pandeli, Manase şi un coleg al lui Manase, Gusti Lemeny, frate cu ofiţerul Lemeny — cîte o excursiune de 4—5 ore. Atîtea locuri frumoase şi păduri încîntătoare sînt aici, de nu mă pot îndeajuns sătura şi mira de frumuseţea lor!"

Astăzi era să mergem la Rîşnov, am amînat însă excursiunea pe mîine. Drumul la Rîşnov prin Poiană e minunat de frumos şi durează cam trei ore, umblînd comod. Aşa-mi pare de rău, că nu poţi fi şi tu părtaşe la frumuseţile astea ale naturii."

29 iulie 1888:

„A doua zi, joi, am făcut cu toţii o excursiune la Cheile Rîşnovului, iar seara am plecat cu o trăsură la Braşov. Despre frumuseţile acestei excursiuni ţi-oi spune cu vorba, căci

a-ţi scrie ar fi greu. Atît îţi pot spune, că a fost minunat de frumos!"

Braşov, 25 iunie 1897:

— „Vineri am fost pe Tîmpa, numai cu Dumitru Popovici. A fost frumos şi ne-am petrecut minunat. Am vorbit multe de toate şi am făcut planuri. Joi după amiază iar am urcat cu Popovici şi cu Petru Roşca pe Tîmpa. Miercuri am fost în Nou. Pe eri şi astăzi a fost proiectată o partie pe Postăvar, dar din cauza timpului, a căzut în baltă. Intre altele am proiectat să mergem şi la Prăpăstii, unde aşa de mult i-a plăcut doamnei Popovici".

Braşov, 28 iulie 1897:

... „Pe sîmbătă e vorba să mergem la Prăpăstii. Cu asta voi sfîrşi Gastroll-urile mele şi mă voi întoarce acasă, căci începe să mi se urască. Oamenii nu sînt dispuşi a întreprinde ceva mai însemnat, iar ca să umblu numai pe promenade, la casină şi în restaurante, m-am săturat. Cred că pe luni sau marţi să fiu acasă".

SUFLET DE POET ÎNDRĂGOSTIT DE VIAŢĂ

Predispoziţia pentru versificare, a lui Dima, reiese nu numai din traducerile proprii, ci şi din aceste cîteva fragmente din scrisorile sale ce ne-au rămas şi în care el face mai mult umor poetic, decît poezie.

Dima era un traducător fidel, dar limba lui arhaică, cronicărească, moştenită de la mamăsa, păstra întreagă frăgezimea originalului, ba uneori era parcă mai frumoasă decît acela. El a tradus foarte multe cîntece, atîtea texte din opere, care toate se apropiau cît se poate de mult de original, ba uneori îl egalau.

Iată de pildă traducerea unui cîntec de Brahms, o versiune perfectă, care este aproape mai frumoasă ca originalul:

„Către stîncă greu gemînd
Valul se izbeşte;
Astfel geme suspinînd
Pieptul ce iubeşte
Ce frumos, cînd un izvor
Vesel şerpuieşte
Şi ce drag, cînd dor cu dor
Tainic se întîlneşte"...

Comparaţi-le cu originalul german şi vă veţi convinge de adevăr.

Şi iată ce scrie el în 18 iulie 1888 soţiei sale Maricuţa, care era în vilegiatură în Ocna Sibiului:

„Maricuţo dragă! Salutările mele poetice din Copşa le-ai primit? Cum ţi-au plăcut? Unicul lucru cuminte ce-l poţi face în Copşa, e să faci versuri".

Iată conţinutul celor două cărţi poştale cu versurile adresate de el, din Copşa Mică, Maricuţei:

La gara minunată
Din Copşa desfătată
Unde cresc poeţii
Ca-n păduri bureţii;
Rimele mă rîmă,
Capul mi-l sfărîmă
Şi nu îmi dau pace
Pîn' nu le-oi desface.
Deci, cu salutare
Le trimit la sare,
L'a lui Vereş casă
Unde-i umbră deasă...
De-or fi nesărate
De-or fi nespălate
Apoi, e şi sare
La voi, pe-or ce cărare;
Scaldă-le cu tine
La Tököli, bine,
Şi vor fi spălate
Şi destul sărate.
La Copşa, din gară,
In năduf de vară
Ele se avîntă
Şi de-acum se-ncîntă
De-a lor întîlnire
Şi dragă primire...
Zburaţi deci, cu bine,
Şi luaţi de la mine
Dragă salutare
Pentru Maricuţă,
Soaţa mea drăguţă
Pentru Marioară
Fiica-mi rumeioară
Pentru Ionel
Dragu-mi voinicel!

Copşa Mică 5/18 iulie 1888 la 12½ ore la ameazi — George

*

In Tuşnad-Băi, unde era logodnica lui, el începe o scrisoare cu aceste versuri: „De-aş putea cum aş voi, / Aş pleca în zori de zi,/ Şi în Tuşnad m-aş opri!"

Intr-o scrisoare din Sebeş-Alba, unde, în 1888, G. Dima concerta, el scrie logodnicei sale: „Aş vrea să ştiu dacă n-ai rîs de versurile mele? De, ce să-i fac? Pînă ce am fost mai tînăr [8]) n-am făcut versuri, şi acum... Oamenii zic, că cine face versuri este..... [9]) Oamenii sînt ciudaţi!! şi răi!"

Altă dată, într-un fel de epigramă de patru rînduri, trimisă lui V. Saftu, Dima ironizează alegerile de pe vremuri, de la Sf. Nicolae din Braşov:

„Ziua de azi să mai treacă
Să văd cum o să se-ntreacă
Armăsarul Prundului
Cu Calul Găburului".

---

8) Dima avea atunci exact 37 de ani.

9) Aceste opt puncte corespund cuvîntului de 8 litere: amorezat.

Dar o poezioară cu adevărat duioasă și simțită este „Dorule, ortacule", scrisă și muzicalizată de el în temnița din Cluj, în anul 1917 :

„Sus în vîrful muntelui
Doru-și cîntă jalea lui
Și se-ngînă așa duios
Cu dorul din vale, jos...
Ori și unde m-am urnit
Eu cu el m-am întîlnit
Că-s făcut de Domnul Sfînt
Să-i fiu soț pe-acest pămînt...
Dorule, ortacule,
De ce-mi ții cărările?"

*

Am avut cinstea și bucuria să fiu de atîtea ori în societatea lui, după triumfurile sale corale, uneori în tovărășia altor personalități de seamă, ca : Andrei Bîrseanu, Iacob Mureșanu, George Coșbuc, George Folescu și alții, cărora Dima le acorda întreaga lui stimă și admirație, desfătîndu-se în conversația cu ei și rîzînd din toată inima, cînd vreunul spunea o glumă bună sau o pățanie caraghioasă. Dar pentru cei ce l-am cunoscut mai de aproape, și eu am avut acest noroc, rămîne de neuitat felul său cu totul personal, în care Dima povestea lucrurile cu haz.

Era un deliciu să-l poți asculta, după cîte un concert reușit, în cerc intim de prieteni, la un pahărel de vin bun, povestind vreo pățanie hazlie, din turneele sale artistice de odinioară. De pildă, întîmplarea caraghioasă din Blaj, cînd un cățel al nimănui, strecurîndu-se neobservat printre picioarele ascultătorilor, în sala „Univers", — unde concerta celebrul Trio : Popovici — Maria și G. Dima —... tocmai în clipa celui mai subtil pianissimo al magnificului bariton, acompaniat de însuși Dima, javra de sub bănci începu a schelălăi prelung și dureros, exact în nota susținută de marele cîntăreț wagnerian, prefăcîndu-i finalul triumfal, într-un dezastru tragi-comic.

A, dar maniera unică, în care maestrul ne povestea „cazul", era în adevăr de neuitat !

Foarte bine dispus de perfecta reușită a corului său, stimulat și de pahărelul de vin vechi, Ghiță Dima începea să povestească întîmplarea din trecut, cu glasul său simpatic de bas cantabil, vorbind rar, cu tîlc și cu acel caracteristic accent sacadat, punctat pe alocuri de inevitabilele hiaturi mărunte.

Pînă la un anumit loc, povestea de la Blaj evolua lent, normal, și cu gradațiile firești. Din ce se apropia însă de poanta finală, fața lui, înseninîndu-se succesiv, maestrul pripea în crescendo silabele vorbelor sale, ca la un moment dat ultimele-i două-trei fraze să i se piardă într-un indescifrabil amestec de semicuvinte, jumătăți de vocale și un fel de sibilante, în obscuritatea cărora, povestea se înfunda ; dar în clipa a doua, întreg cadrul estompat o secundă, se ilumina din nou, de neașteptata explozie a unui adorabil rîs de copil nevinovat, ai cărui ochi tot mai mijiți, se înecau literalmente în lacrimile proprii, iar noi, ascultătorii săi, contagiați de suprema veselie a povestitorului, uitam instantaneu gluma-i abia isprăvită, savurînd acum cel mai delicios dintre rîsurile înlăcrimate văzute în viață... pe cînd sufletele noastre, copleșite de-o caldă bucurie, luau, cu astfel de prilejuri încîntătoare, o adevărată baie aromată, de-o nespusă plăcere estetică...

X

Refugiul

După retragerea armatei noastre în octombrie 1916, romînii care primiseră în casele lor ofiţeri romîni sau femeile şi fetele ardelene ce se înrolaseră în şirul surorilor de caritate, de teama represaliilor din partea autorităţilor, au trebuit să se refugieze în vechiul regat, călcînd pe urmele oştirilor în retragere.

In toamna aceea de mare jale, la începutul lui octombrie, G. Dima, cu cele trei fete ale sale, Marioara măritată C. Moga, Lia şi Dimitrica, împreună cu băieţaşul de 2½ ani al fiicei sale Mărioara, (cele două fete mari activaseră şi ele în cadrele Crucii Roşii a Romîniei) — după ce, în sinistra noapte, ascultaseră la geam, în bezna ce domnea nu numai pe străzi ci şi în suflete, tropăitul necurmat al cailor şi şoaptele oştenilor, nu mai ştiu cărei unităţi în retragere, ce din greşeală luaseră drumul spre Poiană în loc de Dîrste şi cînd, a doua zi, toată armata romînă părăsise Braşovul, — după multe şovăieli, s-au hotărît şi Dimeştii, să plece peste munţi, în regat.

Nu mai mergea nici un tren. Au luat-o tuspatru încet, pe jos, Marioara împingea singură căruciorul în care era copilul ei, fiecare cu cîte o boceluţă în mînă. In drum, pe la Dîrste, armată în debandadă, tunuri, venind în goană de la Predeal pentru a apăra retragerea, cutremurau pămîntul, vîjîind pe lîngă căruciorul copilului. In fuga calului, cîte-un soldat o întreba pe tînăra mamă: „Ce cauţi d-ta, cu copilaşul ăsta, printre tunuri şi cai?“

In această haotică amestecătură de persoane, cai şi strigăte de ostaşi dezorientaţi, au ajuns, cu chiu şi vai, pînă în Timişul de Sus. Aici, au dat de trenuri militare. Toată gara era ticsită de locomotive sub presiune. S-au urcat, cu inimă grea, într-un vagon de marfă, amenajat cu priciuri, între soldaţi. Soldaţii erau toţi foarte cum se cade, cu voie bună şi glumeţi, chiar în acele clipe dureroase. Bătrînul G. Dima, după emoţiile prin care trecuse şi din pricina grijilor ce-i apăsau sufletul şi a drumului obositor şi extrem de enervant, vorbind cu soldaţii, la un moment dat, a leşinat. Spre norocul lor, erau încă în gară, unde s-a găsit în sfîrşit un medic, care să-i facă o injecţie, ce l-a readus în simţiri. Au ajuns cu trenul apoi la Sinaia, unde au stat două zile într-o vilă. In Sinaia, se găseau în acele clipe mulţi braşoveni. Dimeştii au plecat însă mai departe spre Băicoi. Valul războiului adusese la Băicoi pe cîntăreţii G. Folescu şi Teodorescu, amîndoi ostaşi. Veneau deseori în casa lui Anton Puşcariu şi se făcea muzică selectă şi frumoasă, acompaniindu-i la pian G. Dima.

Cu evacuarea Văii Prahovei, au trebuit şi ei să ia din nou calea pribegiei. Toţi cei ce se adăpostiseră în ospitaliera casă a inginerului A. Puşcariu, s-au îmbarcat într-un camion militar, ducîndu-se la Mizil, unde Dimeştii aveau o rudă prin alianţă, iar ceilalţi s-au împărţit prin diferite case primitoare.

Dar abia după cîteva zile, Dima cu fiica lui, Lia şi familia Iosif Puşcariu din Braşov, s-au hotărît să plece spre Bucureşti — nu spre Moldova. Dima ştia că soţia lui rămăsese singură, în Braşov, ocrotind pe fiul lor Gheorghe, grav bolnav şi — credem — că acest tragic fapt îl măcina sufleteşte, iar în afară de aceasta, nu avea curajul, la vîrsta lui, să pribegească mai departe în necunoscut, mai ales cu mijloace materiale reduse; de aceea s-a hotărît ferm, să plece spre Bucureşti, chiar dacă ar fi să cadă Capitala.

Marioara şi sora ei mai mică, Dimitrica, aveau să rămînă locului, nu voiau să plece mai departe, ci să se întoarcă acasă, pentru ca Marioara să poată lua legătură cu soţul ei, Constantin Moga, mobilizat atunci la Lemberg.

Şi-acum, lăsăm să ne povestească d-na Maria C. Moga:

— „Ţin minte, parcă ar fi azi, ziua cînd l-am condus pe tata la gară şi n-o să uit niciodată despărţirea grea, de dînsul. Aveam senzaţia, că mi se rupe ceva din sufletul adînc întristat. Nu ştiam nici ceea ce ne aşteaptă, nici dacă ne vom revedea vreodată. I-am lăsat în gară, suiţi în tren — nu se ştia, cînd va pleca trenul — şi m-am întors acasă, la copilul meu. La poartă, sta o maşină. Era a lui Ionel Grădişteanu. Venise, rugat de Anton Puşcariu, să vadă pe soţia sa, care era atunci în drum spre Moldova, cu mica lor copiliţă.

Cum mă zăreşte Ionaş Grădişteanu, mă întreabă pripit: „Unde-i domnul Dima?“ Ii răspund că chiar acuma l-am condus la gară, ca să plece la Bucureşti. Atunci Grădişteanu rosti subit:

„Nu, nu trebuie să plece! Trebuie să-l oprim!“ Şi imediat mă ia cu dînsul în maşină, ca să oprim pe tata să plece la Bucureşti. Cînd ajungem în gară, nu mai zărim decît ultimele vagoane ale trenului, plecat cu o clipă înainte de a sosi noi. Dacă ajungeam numai cu două minute mai degrabă, multe s-ar fi

petrecut altfel, și bietul tata nu ar fi suferit 15 luni de închisoare".

Sosit la București, a fost primit cu toată dragostea de Dumitru Popovici, vechi și adevărat prieten, care i-a pus la dispoziție apartamentul său din Conservatorul de Muzică și Artă Dramatică, el mutîndu-se la familia lui, în oraș.

Aici, în locuința din București a directorului conservatorului, a petrecut G. Dima iarna grea din 1916-17, pînă cînd în primăvară, au fost apoi aduși, și tată și fiică, la Brașov, începîndu-i-se calvarul suferințelor.

Gestul nobil al lui D. Popovici a cimentat și mai puternic vechea și ideala prietenie dintre cei doi artiști, pe cît de glorioși, pe atît de cinstiți și de apreciați de toată lumea.

Maria G. Dima rămăsese singură în Brașov, îngrijind pe unicul ei fiu Gheorghe, grav bolnav de o boală ce nu prea iartă.

*

La Cluj, G. Dima a fost întemnițat, de autoritățile oligarhice, în primăvara anului 1917, și n-a mai putut scăpa, decît în vara anului 1918. A stat deci în închisoare 15 luni.

In închisoare maestrul n-a instruit numai coriștii săi, ci, în restul timpului liber, a compus o serie de lucrări. Ele sînt religioase, cu o singură excepție: un cîntec pentru voce și acompaniament de pian pe o poezie proprie. Aceste lucrări compuse în temniță sînt incontestabil unele din cele mai frumoase compoziții ale maestrului, rupte din sufletul său îndurerat, și cu care el a dat, în 18 mai 1919, un concert în Catedrala Sibiului.

Caracteristic pentru sufletul mare al omului — Dima, este faptul, că deși îl știa pe cel ce-l denunțase că „complotase cu dușmanul", mai tîrziu, cînd el a fost eliberat, l-a iertat pe denunțător și nu l-a urmărit, ba nici nu l-a spus niciodată nimănui.

*

Ziua de 18 mai 1918 a fost o sărbătoare a sufletelor colectivului romînesc, ieșit din întunericul robiei, în care a fost ținut sute de ani, de oligarhia atotstăpînitoare. A fost o adevărată înviere din morți a poporului, sub vraja cîntecului meșterului, scăpat și el, de curînd, din întunericul temnițelor. Fusese de față, cu sufletul, întreg poporul romînesc de peste Carpați, întrunit sub cupolele zugrăvite de Smigelski, ale Catedralei din Sibiu. In această atmosferă cucernică, s-a petrecut în catedrala din Sibiu un eveniment, ce-a marcat o piatră de hotar în viața artei cîntării bisericești a romînilor ardeleni. G. Dima a repurtat o glorioasă biruință, dovedind în mod strălucit întregii asistențe, că farmecul melodiei orientale se poate îmbina și contopi cu formele severe ale clasicismului apusean, și că aceste noi sonorități muzicale vor putea evolua, ascendent, pe calea stabilită de maestru, ținînd pas cu oricare din realizările, de acest gen, ale Occidentului.

Aproape trei luni de zile coriștii au fost instruiți de dirijorul de atunci, Ionel Crișanu, iar în ultimele trei-patru zile, maestrul Dima a mai făcut retușările trebuincioase, apoi, în ziua de 18 mai coriștii au executat 19 coruri mari și dificile. Pe melodiile vechilor psalți, maestrul Dima a împletit o armonie suavă, colorată, dinamică uneori, zguduitoare și adînc tragică alteori, după cum o cereau textele, care și-au găsit în Dima tălmăcitorul profund. El a descifrat, cîntărit și judecat fiecare cuvînt și fiecare frază, pînă în amănunțimea cuprinsului ei, și a redat-o apoi în adecvata formă melodică: evlavie, patimă, durere, nădejdea apropiatei mîntuiri — toate aceste sentimente adînc umane răsar din grandioasele coruri, mișcînd, cutremurînd, zguduind sufletele extaziate ale ascultătorilor, înălțîndu-le apoi lin și mîngîios înspre sferele înseninate și binefăcătoare ale marei arte vocale. Fiecare cuvînt, fiecare frază fiind redată în adecvata-i expresie muzicală. Cuvinte ca: „iubitorul de oameni", „împărații", „săracii", au primit toate haina melodică, care le-a trebuit. Astfel, a ajuns maestrul să creeze o artă matură, gravă, înveșmîntată în tristețe, purificată prin propriile sale suferințe fizice și morale din temniță, dovedindu-se încă o dată, că din marea durere s-au născut și-au crescut totdeauna cele mai frumoase și mai gingașe flori ale tuturor artelor.

Solourile domnișoarei Lelia Popovici și a doamnei Leontina Proca, și ale lui Ionel Crișanu, au fost toate acompaniate de harmoniu. O inovație în biserica ortodoxă, care a făcut ca intelectualii prezenți să fie toți de părerea că ar trebui introdus în biserica răsăriteană orga și harmoniul.

*

Spicuim din presa germană cîteva caracterizări ale acestei izbînzi corale.

Iată o seamă de pasaje din critica muzicologului Arthur Stubbe:

— „Dima este un compozitor bisericesc rutinat și plin de talent, care știe suda într-o perfectă unitate artistică elementul oriental cu cel occidental. Unele din corurile sale sînt, în ce privește armonia, conducerea și întreteserea vocilor, opere magistrale. Un exemplu de lucrare minunată, o operă de-o minuțioasă muncă filigrană este Irmosul intrării în biserică. Totul a fost exprimat clar și precis, iar indicațiile dinamice ale maestrului au fost urmate de cor, cu energie și exactitate. Foarte frumos a fost executat și Irmosul Crăciunului, în care doamna Leontina Proca a cîntat solo de sopran cu o voce mare, metalică".

Sau altul, din Tagebratt:

— „Este greu să scoți la iveală singuratice lucruri din atîtea coruri de muzică bisericească și cîntece funebre, în majoritatea lor de caracter homofon, dar ne-a surprins mai ales Irmo-

sul Crăciunului, o operă muzicală excepțională, un fel de motet, aranjat ca o fină țesătură de dantele pe-un antic ornat bisericesc".

DIRECTOR AL CONSERVATORULUI DE MUZICĂ ȘI ARTĂ DRAMATICĂ DIN CLUJ

In Cluj, avea să se reîntoarcă triumfal maestrul G. Dima, eliberat și el din închisoare, — sortit de geniul său bun și de recunoașterea tuturor fruntașilor, că este cel mai chemat a conduce noua instituție a Conservatorului de Muzică și Artă Dramatică spre prosperitate și înflorire. Se încununa astfel o viață de muncă necontenită și de perfectă ținută patriotică. Cînd, după război, Brașovul a dat Ardealului tributul său de oameni bine pregătiți, pentru a putea ocupa diferite posturi de conducători, — pentru noul Conservator, cel mai indicat era maestrul G. Dima.

Deși trecut de 70 de ani, el avea încă un suflet tînăr și tare, gata să-nvingă toate greutățile începutului; el a strîns în jurul său o serie de artiști bine pregătiți, împreună cu care Conservatorul avea să scoată în scurtă vreme o serie întreagă de cîntăreți și instrumentiști de diferite genuri.

Nu eu am competența să judec activitatea lui de la acest înalt institut; vor face-o, la timp și vreme, foștii lui colegi, colaboratori sau ucenici, în măsură de a fi cunoscut mai bine întreaga strădanie a maestrului.

Desigur, înjghebarea acestei însemnate instituții muzicale din Cluj n-a mers ușor. Oligarhii din 1919, n-au cedat decît forței și autorității noului stat. G. Dima, încredințat cu întemeierea școlii, era într-o înfrigurată așteptare a desfășurării evenimentelor, și cele două scrisori autografe către Tiberiu Brediceanu, directorul artelor (devenit în curînd șeful Resortului), sînt mărturie a greutăților prin care trecea atunci instituția încă în nucleu, ca și cei doi-trei proaspăți candidați de profesori ai acesteia. Tiberiu Brediceanu lipsea în acel moment din Cluj, fiind chemat urgent la Brașov în afaceri profesionale, iar Dima îl rechema urgent la Cluj:

Cluj, 20 august 1919:

Dragă Tiberie!

Astăzi am primit prin dl. Perian scrisoarea ta, care m-a luminat în privința noii tale poziții. Iți gratulez la saltul făcut, cu adaosul, ca să rămîi și mai departe director al artelor.

Dl. Ghibu a fost 9 zile aici, dar cu părere de rău, nu ne-a onorat cu prezența sa, ceea ce n-a făcut impresie bună. Săraca artă, tot cenușotcă! Este adevărat că a fost mult ocupat cu comisia profesorilor universitari. Cu toate acestea ar fi fost bine, dacă ar fi dat puțină atențiune și cursului de muzică. Am fost împreună cu dl. primar în cauza Conservatorului. Pînă astăzi nu s-a rezolvat chestia celor doi profesori — oficianți — căci numai doi sînt. — Abia azi la 4 d. a. este a se pertracta cauza lor.

Regret f. mult că nu poți veni la noi. Mult mi-ar fi plăcut să iai și tu parte la consultările noastre. Ce n-a fost poate încă să fie. Deodată cu scrisoarea asta am adresat Consiliului Dirigent, în baza însărcinării verbale, condițiile mele, pe lîngă care sînt aplecat a primi Directoratul Conservatorului. Te rog — fii bun insistă, în speranța că acele vor fi primite — cît mai curînd să mi se trimeată numirea de director, ca apoi să pot începe lucrarea de organizare. Atunci voiesc să denumesc o comisie care să ochească și din mulții pretendenți, care se vor insinua, să aleagă puteri didactice alese, care să fie propuse spre întărire. In comisia asta aș vrea să fie Dumitru Popovici Bayreuth — care cunoaște oamenii de seamă și m-am gîndit și la tine, dragul meu. Dar dacă tu nu poți veni, pe cine să iau? Mă gîndesc la Șorban. Dă-ți și tu părerea. Spre scopul acesta mi-ar trebui și un mic credit pentru acoperirea spezelor și instituirea unui secretar provizor. Asta o voi cere însă numai după sosirea numirii de director. Vezi, dragul meu, insistă ca aceasta să sosească cît mai curînd. Este timpul suprem și fără ea nu pot începe nimica.

Cu bine! Al tău devotat amic

G. Dima

Astăzi după prînz, la ora 5, în drum spre Conservator, m-am întîlnit cu dl. primar Pop, care mi-a spus că mîine dimineață la 9 să mă aflu în Conservator, ca să luăm în primire averea Conservatorului.

Directorul, solidar cu ceilalți oficianți, n-a depus jurămînt. Fii bun, împărtășește asta lui Valeriu Branițe și dl. Secretar General Ghibu. Actele Primăriei vor urma. Rog să mi se scrie la Mensa Academica, că eu nu merg zilnic la universitate.

Cluj, 23. VIII. 1919

Dragă Tiberiu!

Incopciind rîndurile mele la scrisoarea care mi-ai trimes-o săptămîna asta prin prof. Ciura, din nou îmi exprim dorința de a veni — dacă nu mai mult — pe o zi aici. Pentru organizarea școalei noastre și a teatrului ar fi de mare folos, mai ales, fiind tu acum și șeful unui Resort.

In 20 a. c. am luat în primire, ca împuternicit al Primăriei, Conservatorul orașului. Localul în starea în care se află (și ca spațiu) este absolut nesuficient.

Dacă voim să înfăptuim ceva demn, trebuie să luăm alte măsuri. Chiar și numai cauza asta merită ca directorul artelor să-și puie cuvîntul său în cumpănă, nemai vorbind de multe altele, care stau în legătură cu organizarea școalei, în primul rînd, alegerea puterilor didactice.

în 1923

Chemarea asta a mea îmi aduce aminte de un vechi cîntec romînesc :

„Toată iarna ger și frig
Și veneai la neica-n crîng ;
Iar acum că-i cald și bine
Tu nu mai dai pe la mine
Vino, vino, vino...
Tibi — vino !

Cu bine și dragoste al tău

G. Dima.

*

De data asta socotim că este bine să dăm cîteva fragmente din discursul, pe care maestrul l-a ținut în 28 martie 1920, cu prilejul inaugurării Conservatorului. Pline de învățăminte și de mare importanță, aceste cuvinte evidențiază, în toată frumusețea lor, pe profesorul, pedagogul și marele altruist care a fost George Dima, în toată viața sa.

Muncitor neobosit și temeinic în toate, dar scump la vorbă, G. Dima nu vorbea decît cînd trebuia sau avea de spus ceva, fie în interesul unui om cinstit și talentat, sau al unei cauze drepte. Puținele lui discursuri, pe care nu le-a rostit niciodată „propriu motu", ci totdeauna solicitat cu insistență de către cei ce-l sărbătoreau, — toate aceste vorbiri se reduc la cîteva fraze scurte și concentrate în formă, el fiind omul faptelor, nu al vorbelor.

Cu acest prilej, el a fost însă nevoit prin forța împrejurărilor să spună mai multe decît de obicei :

„Onorat corp profesoral, onorat public și iubiți elevi !

Poporul romîn, după multe și grele suferințe, în lupte continue pentru drepturile sale, călcate în picioare de opresorii săi seculari, prin vitejia neasemănată a oștirii romîne, a ajuns să vadă înfăptuit visul său de veacuri nutrit : unirea tuturor romînilor într-un puternic mănunchi.

Unde sînt chinurile, unde sînt suferințele trecutului ? Toate s-au stins, prefăcîndu-se în bucurie, voie de viață și energie. Pe toate terenurile se simte o mișcare febrilă, iar școala romînească, de veacuri prigonită, și-a rupt lanțurile.

Iată-ne deci, ca prin farmec, la largul nostru. In Cluj, au răsărit pe cerul artei romînești — ca în povești — trei mîndre stele : Teatrul Național, Opera Națională și Conservatorul de Muzică și Artă Dramatică..

Infăptuirea lor — o grea problemă — a putut fi dezlegată însă numai printr-o muncă serioasă și istovitoare, izvorîtă dintr-o nemărginită dragoste pentru cauză.

Să nu ne mirăm deci, dacă școala noastră numai mai tîrziu și-a putut începe activitatea sa. Abia în 10 octombrie 1919 s-a făcut din partea Consiliului Dirigent numirea profesorilor. Greutățile comunicațiunii, lipsa de locuințe, lucrările de restaurare și adaptare a localului școlii și înscrierea întîrziată a elevilor, au adus cu sine împrejurarea, că cursurile abia în luna lui decembrie s-au putut începe.

. . . . . .

Conservatorul nostru, care este cea dintîi școală romînească de muzică în părțile ardelene, va umplea un mare gol din viața culturală a poporului nostru. Cîte talente nu s-au pierdut pînă acuma, la noi, din cauza că n-au avut ocaziune să se dezvolte ? De aci înainte nu va mai fi așa. Aceasta ne-o dovedește faptul, că în anul întîi, între împrejurări nefavorabile, un număr destul de considerabil de tineri de ambele sexe, dornici de a se dedica artelor, au alergat să se înscrie la școala noastră, și anume : 100 la muzică și 19 la declamațiune, cu totul deci 119.

Cine a răsfoit în anuarele diferitelor școli de soiul acesta, s-a putut convinge că la începutul activității, numărul elevilor lor a fost cu mult mai mic, decît la noi. Imprejurarea aceasta mă îndreptățește, să prezic școlii noastre un viitor frumos. Pentru ca să putem ajunge însă ținta noastră cît mai curînd, este neapărat de lipsă, să săvîrșim munca în condițiuni cît mai favorabile, iar forurile superioare competente să caute ca Conservatorul din Cluj să devie un adevărat focar al artei muzicale, care să atragă școlari din toate ținuturile romînești, precum atrage izvorul luminii floarea soarelui.

Țin de prisos să insist aci asupra însemnă-

tăţii şi necesităţii şcolii noastre. Nu mă îndoiesc că toţi intelectualii împărtăşesc părerea, că cultura neamului nostru pretinde în mod imperios o dezvoltare cît mai înaltă, pe toate terenurile, prin urmare şi pe terenul muzicii şi artei dramatice.

Chemarea conservatorului este: să pregătească compozitori, cîntăreţi de concerte şi operă, artişti dramatici, virtuozi, dirijori, profesori de muzică şi instrumentalişti de orchestră.

Asupra însemnătăţii acestor din urmă, ar fi bine să spun cîteva cuvinte:

In oraşele din Transilvania, Banat şi Părţile Ungurene, se vor înfiinţa teatre şi reuniuni de muzică. Avem deci mare lipsă de instrumentalişti. Pînă acuma am fost avizaţi numai la străini. Trista experienţă ce am făcut, să ne fie de învăţ. De aceea trebuie să ne creştem, fie chiar cu jertfe, instrumentalişti romîni.

Am accentuat însemnătatea unui local potrivit pentru bunul mers al învăţămîntului. Dar localul, fie el cît de pompos, este numai trupul. Sufletul şcolii sînt profesorii şi elevii. Colegialitatea între profesori, legătura intimă între profesori şi elevi şi devotamentul lor pentru dumnezeiasca artă, formează cheagul, care cimentează sufletul şcolii.

Membrii corpului profesoral, cei din regat şi cei de la noi, au părăsit cu multă abnegaţiune situaţiunea ce şi-au creat-o în vechea lor poziţiune şi cu însufleţire şi dragoste au urmat glasului, ce i-a chemat. Cu dragostea cu care au venit îşi împlinesc datorinţa îndrumînd pe elevi spre muncă şi progres.

Sămînţa s-a aruncat!

Să dorim toţi din inimă, ca aceasta, ferită de vifore, să încolţească, să înflorească şi să aducă roade îmbelşugate".

*

După o serie de greutăţi învinse, Conservatorul de muzică şi artă dramatică din Cluj s-a inaugurat însfîrşit în ziua de 28 martie 1920. A fost executat un program muzical cuprinzînd între altele: două cîntări pentru cor mixt; Preludium şi Allegro pentru vioară de Paganini-Kreisler, solist Eugen Cuteanu; Declamaţii: a) Coşbuc: Fatma, Fragment, d-ra Smaranda Constantinescu; b) Alecsandri: Sentinela romînă, dl. Vichente Ardelean. In amurg de Schubert; O, Isis şi Osiris de Mozart; arie din opera „Flautul fermecat" de Mozart, solist Francisc Balogh; Papillons de Schumann, pian solo, solist Zeno Vancea, precum şi trei lucrări de G. Dima.

JUBILEUL ACTIVITĂŢII DE 40 DE ANI — 6 MAI 1922

In ziua aceasta a avut loc, în Cluj, jubileul de 40 de ani de activitate muzicală a maestrului Dima. Munca cinstită şi bogată pe care a depus-o acest bărbat într-un lung şir de ani, în grele împrejurări, la altarul culturii poporului nostru, a împrumutat serbării jubiliare semnificaţia unei adevărate sărbători naţionale.

Cam în acest fel începea cuvîntarea pe care Tiberiu Brediceanu a ţinut-o cu acest prilej. Cine vrea să cunoască întreaga activitate de compozitor, dirijor, propagandist cultural a acestui neobosit muncitor, va trebui să citească din doască în doască această valoroasă şi cuprinzătoare „Cuvîntare".

In ziua de 3 aprilie 1922, un comitet ad-hoc de sub preşedinţia episcopului Nicolae Ivan, a lansat un apel către toţi romînii ca să-şi dea concursul pentru deplina reuşită a acestui festival.

Trebuie să notăm, că iniţiatoarea acestei sărbători a fost inimoasa profesoară Aurelia Pipoş, care a făcut începutul, şi apoi a fost continuat de către profesorul Popescu-Voiteşti şi soţia acestuia, pînă la deplina izbîndă.

Dăm programul acestei mari şi rare sărbători:

1. Cuvînt de deschidere a festivităţii, T. Brediceanu.

2. Imn de sărbătoare, text latin, Orchestra şi Corul Operei, al Conservatorului, al Episcopiei şi Soc. „Buna Vestire".

3. Citirea şi predarea pergamentului omagial de către D. Popovici-Bayreuth.

4. D-ra M. Nestorescu: a) Doină, de M. Eminescu; b) Cîntec poporal.

5. Dl. I. Crişan: a) A venit un lup din crîng, de Coşbuc; b) Hop, ţurcă, furcă, cîntec poporal.

6. D-ra Adicescu: a) Eu simt a ta fiinţă, de Bodenstedt; b) Ştii tu mîndro ce ţi-am spus, cînt poporal.

7. Dl. N. Apostolescu: a) Ştefan Vodă şi codrul, de V. Alecsandri; b) Sub fereastra mîndrii mele, cînt poporal.

8. Dl. Const. Pavel: a) Rugăciune (din temniţă); b) Leagăn verde, Colindă poporală.

9. D-ra A. Barbu: a) Mîndruliţo de demult; b) Vai mîndruţo dragi ne-avem, poporale.

10. Dl. T. Grozăvescu: a) De ce nu-mi vii, de M. Eminescu; b) Ciobanul, doină.

11. Dl. Popovici-Bayreuth: a) Cînd de pre lemn mort (din temniţă); b) „Groza", baladă de V. Alecsandri.

12. Corul Reuniunii Romîne din Sibiu sub conducerea dl. Glückselig: a) In tot pămîntul; b) Hora Ploaia; c) Fîntînă cu trei izvoare.

13. Iată hora se-nvîrteşte, de Alecsandri, cu orchestra operei, Corul Reuniunii romîne din Sibiu şi al Soc. „Buna Vestire".

Maeştri: dl. R. Schüller, I. Bobescu. Herman Klee.

Acompaniatori: d-na H. Spanner, d-nii F. Tripon şi S. Trofimov.

La ora patru după masă toată floarea cărturărimii Clujului s-a întrunit în Teatrul Na-

țional. Pe ambele părți ale scărilor, tinere fete în haine albe și costume naționale, țineau ghirlande de flori, sub bolta cărora a trecut maestrul, primit cu ovații nesfîrșite.

Deschiderea festivalului o face Tiberiu Brediceanu, prin conferința sa, care schițează în linii mari întreaga muncă și arată toate meritele maestrului Dima.

Directorul operei, dl. Dumitru Popovici, citește și-i predă maestrului adresa omagială a Comitetului organizator, scrisă pe pergament și împodobită cu frumoase scene ornamentale naționale, de pictorul A. Demian, festivalul încheindu-se cu minunata „horă a lui Alecsandri", executată de ansamblul amintit.

La orele 9 seara comitetul organizator a oferit maestrului un banchet, în localurile căminului studențesc. Au participat 350 de persoane. S-au rostit numeroase toasturi. Au vorbit, printre alții, compozitorul Dumitru Chiriac, Zaharia Bîrsan, pentru Teatrul Național și opera din Cluj, prof. Augustin Bena, în numele conservatorului, cîntăreața și pianista Lucia Cosma pentru femeile romîne, Ion Stroia în numele Sibiului, prof. Vasile Neguț, în numele Brașovului, ș. a.

A fost instituit un premiu de 20.000 lei care va purta numele „G. Dima", fiind acordat de data asta însuși compozitorului.

Tuturor le răspunde maestrul Dima, scurt dar adînc emoționat:

— „In ziua aceasta așa de primăvăratecă simt cum s-a revărsat în sufletul meu toată dragostea ce mi-ați arătat. Nu am cuvinte să exprim ce se petrece în sufletul meu. Mulțumesc tuturora și lui dumnezeu, care m-a învrednicit să am această mulțumire în cuprinsul Romîniei".

Foarte multe telegrame au sosit din toate colțurile țării, de la admiratorii maestrului, în frunte cu cea a lui George Enescu.

DARURI BINEMERITATE

La apelul lansat în aprilie de comitetul organizator, toți intelectualii din ambele provincii ciscarpatine și mulți chiar din vechiul regat, au întreprins colecte de bani, trimițînd donațiunile instituțiunilor culturale, naționale, muzicale, de învățămînt și al băncilor, la mîna sărbătoritului, într-un libel de depunere la Banca „Vatra" din Cluj, conținînd suma de 83.903 lei.

Sărbătoritul maestru avea, în anul 1922, 75 de ani.

In orele lungi, cînd pe lîngă conservatorul de muzică a defilat tot tineretul orașului, începînd cu facultățile universităților, cu toate liceele orașului și cu elevii tuturor școlilor primare, arătînd cu toții cu mîna dreaptă spre balconul conservatorului, în care se găseau G. Dima și soția sa, acesta, emoționat la culme, plîngea, ștergîndu-și mereu lacrimile.

Fusese în adevăr o sărbătorire magnifică, cam tîrzie ce e drept, dar totuși, plină de recunoștință față de cel ce a muncit 40 de ani, neîntrerupt, pentru mai binele artei și culturii poporului romînesc [10]).

---

[10]) Cei ce vor să cunoască desfășurarea acestui măreț festival, în toate amănuntele sale, nu se vor putea lipsi de citirea celor două broșuri amintite: „Cuvîntare rostită în ziua de 6 mai 1922 la Festivalul în onoarea maestrului G. Dima cu prilejul jubileului său de 40 ani de activitate muzicală" de Tib Brediceanu, și „Gheorghe Dima, jubileul activității sale de 40 ani" de Dr. Sebastian Stanca, Cluj, Tip. Seb. Bornemisa. P. Cuza Vodă 1922.

XI.

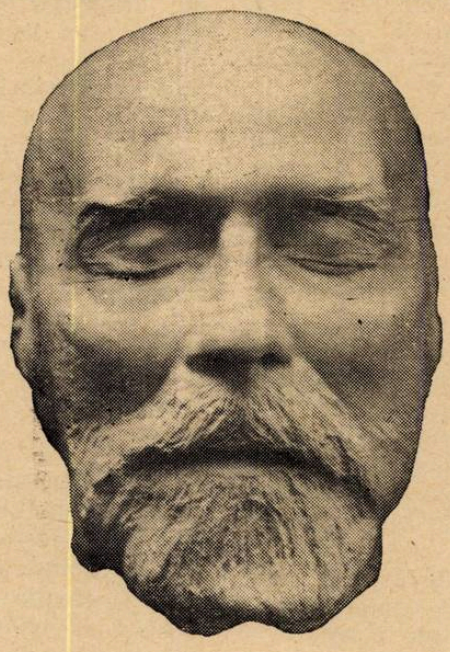
Sfîrşitul

Intr-o zi de primăvară a anului 1925, G. Dima a început să sughită necontenit, ceea ce îl supăra şi-l enerva din ce în ce.

Medicii care l-au văzut opinau că ar fi un fel de encefalită. In sfîrşit, după o vreme, a scăpat de această meteahnă. La cîteva zile după aceea a plecat la Sibiu.

Intorcîndu-se la Cluj, era mulţumit şi fericit că a putut face acest lung drum fără neajunsuri şi avea impresia că e încă în deplină putere. Continuîndu-şi munca zilnică la Conservator, se simţea bine şi trupeşte şi sufleteşte, nevrînd să facă nici o concesie bătrîneţii, cu toţi cei 77 de ani ai săi.

Ceva mai tîrziu, la o producţie a conservatorului, i-a venit dintr-o dată rău şi simţea că se va îmbolnăvi iarăşi. Deşi abia se ţinea pe picioare, Dima a rămas în sală, a primit pe ministru, i-a arătat nevoile şi păsurile conservatorului. După terminarea producţiei, Dima s-a întors acasă şi a căzut la pat, din care nu s-a mai ridicat. O linită plastică a stomacului, un cancer cu evoluţie lentă dar fatală, l-a doborît.



Masca mortuară

El s-a stins în ziua de 4 iunie 1925, în locuinţa sa din clădirea conservatorului. Vestea morţii marelui artist a produs o profundă impresie în toată ţara, unde defunctul era cunoscut şi iubit, şi pentru arta sa, şi pentru bunătatea sufletului său.

Numeroase telegrame de condoleanţe i-au sosit îndureratei familii din toate părţile ţării. In camera de la conservator, unde rămăşiţele lui pămînteşti au fost aşezate pe un catafalc, au pornit în adevărată procesiune din Cluj şi împrejurime, mii de iubitori de muzică, foşti şi actuali elevi şi admiratori, veniţi cu toţii, să-şi ia ultimul adio şi să depună o coroană de flori pe cosciugul defunctului.

Duminică la orele 2 d. m. a avut loc înmormîntarea, la care au participat familia răposatului, autorităţile oraşului, profesorii universităţii în frunte cu rectorul Camil Negrea, profesorii conservatorului şi mii de oameni, care au ţinut să însoţească pe marele muzician pe ultimul său drum.

O ULTIMĂ CARACTERIZARE

Bătrînul G. Dima, artistul plin de har, omul onest şi harnic ca o albină, a fost reprezentantul demn al veacului trecut, la altarul muzical al căruia el a slujit cu dragoste neţărmurită şi cu credinţa fermă, că prin munca lui el aşază o temelie solidă, deasupra căreia urmaşii vor putea clădi, în continuare, templul măreţ al artei muzicale romîneşti, înălţîndu-l tot mai sus şi amplificîndu-i mereu compartimentele.

Cum era foarte firesc, în epoca romantismului, a avîntului cultural şi al luptei dîrze, purtate pentru închegarea într-o unitate a poporului nostru, — compozitorul Dima s-a inspirat din folclor, din cîntecele populare, din doina strămoşească, şi din opera poetică a scriitorilor contemporani.

El a început cu bătrînii. A compus cîntece sau a muzicalizat pentru coruri versuri de G. Asachi, Gr. Alexandrescu, ardelenii Z. Boiu şi Andrei Bîrseanu. A trecut apoi la romanticul Bolintineanu, ale cărui versuri i-au furnizat subiectul pentru minunata „Mama lui Ştefan cel Mare". Pe această arhicunoscută melodie populară, Dima a ştiut broda o nouă şi patetică, dar în tot cazul nobilă polifonie. El a trecut apoi la Vasile Alecsandri „regele poeziei" epocii literare de ieri, ale cărui versuri patriotice fuseseră lectura de toate zilele a tinerei generaţii de odinioară din tot Ardealul şi Banatul.

Peneş Curcanul, Sergentul, Hora Severinului, Hora Unirii şi toate celelalte poezii patriotice ale Bardului de la Mircești îmbărbătau poporul şi-l susţineau în lupta lui cu oligarhia oprimantă.

Coșbuc i-a dat apoi acele minunate versuri pentru copii, — ce-au devenit adevărate mici perle sclipitoare în literatura sa muzicală, destinată celor mici.

Prea era fin și sensibil sufletul lui Dima, ca el să nu muzicalizeze, cu mare succes, o seamă din delicatele cîntece ale genialului nostru Eminescu.

Prin toată arta sa, G. Dima a servit sufletul maselor largi ale poporului din toată țara, dar mai ales de dincolo de munți, — popor iubitor de frumos, care l-a înțeles, l-a îndrăgit și i-a răspîndit opera, din tată în fiu.

El a fost cîntărețul pămîntului nostru, al întregii întinderi românești, un muzician de mare cuprindere, atît de necesar în vremea sa, cum a fost necesar și Vasile Alecsandri, timp de atîtea decenii de-a rîndul, pentru generația sa.

COMEMORĂRI LA 20 ȘI 30 DE ANI

La 20 de ani după moartea maestrului, Reuniunea de muzică din Sibiu, care-i poartă acum numele, a dat un concert comemorativ, la care a asistat și familia sa. In program au figurat numai creații de ale compozitorului. Soliști au fost: mezzosoprana Venera Țiculescu, tenorul Cornel Arion și basul Alexandru Colfescu. La pian Lucia Cosma și Jenny Colfescu. Conducerea muzicală Ilie Micu.

Profesorul Axente Banciu a publicat cu acest prilej în „Țara Bîrsei" un înduioșător articol omagial, din care extragem aceste pasaje:

„S-au împlinit 20 de ani de cînd a închis ochii săi G. Dima. Dar opera lui a rămas la noi. Cu noi e și sufletul lui cinstit, bun, nobil și generos. Acesta ne vorbește, ne sfătuește, ne îndeamnă și încurajează, ne asigură de izbîndă. Numele lui, o noțiune, un simbol adînc gravat în conștiința românească, e rostit cu evlavie de toți cei ce l-au cunoscut, stimat și admirat.

Activitatea lui necurmată, din școală, din corul bisericii, din sala de concert va fi pentru toate generațiile de artiști români o veșnică pildă, de perfect simț al datoriei, de entuziastă jertfă, de nepotolită dragoste de neam.

Arta lui nemuritoare va delecta mereu auzul urmașilor săi de pe întreg pămîntul românesc; cu liedurile sale dulci, vechile melodii din popor, cîntecele liturgice sau sguduitoarele acorduri ale cîntecelor sale funebrale, el va înnobila mereu inimile noastre.

Sibiul, Brașovul și Clujul vor fi mereu vrăjite de ariile celui ce le-a dat decenii de-a rîndul tot ce a avut mai bun, mai frumos și mai românesc în sufletul său cald, — aceste trei orașe vor fi mereu ridicate pe culmile artei de compozițiile sale nemuritoare.

In ochii celor mai buni dirijori ai celor trei orașe, va sta ca un sacru memento figura lui G. Dima, cu vrăjita sa baghetă în mîna dreaptă".

*

In anul acesta împlinindu-se 3 decenii de la moartea artistului, a avut loc în sala Teatrului din Sibiu festivitatea comemorării compozitorului, vorbind profesoara Lucia Cosma despre viața și creația lui Dima.

Pe casa unde a trăit și a muncit artistul ani îndelungați, a fost așezată o placă comemorativă. Festivitatea s-a încheiat cu cîntece pentru soliști, cor, și orchestră, executate de ansamblul popular G. Dima, interpretîndu-se Hora și Mama lui Ștefan cel Mare, sub dirijoratul profesorului Ilie Micu.

Cuvînt final

Aceste modeste contribuții biografice n-ar fi putut vedea lumina tiparului, dacă n-aș fi avut concursul prețios al membrilor familiei G. Dima, al cîtorva foști colaboratori și admiratori ai decedatului artist, ca și al vechilor și bunilor mei prieteni, care mi-au fost de mare folos în compunerea nepretențiosului meu studiu. Sînt de altfel convins că în curînd vor veni cei chemați, care să scrie cu competență cuprinzătoarea și temeinica biografie a lui George Dima.

Rog deci pe cititori să fie iertători, trecînd cu vederea scăderile lucrării, în elaborarea căreia m-au călăuzit, mai mult decît orice alte considerente, calda dragoste și nemărginita admirație față de compozitorul Dima și neuitata lui soție, Maria Bologa.

Incheind, țin să mulțumesc din toată inima D-nei Maria C. Moga și D-rei Liareta Dima, fiicele decedatului, care mi-au pus la dispoziție articole, lucrări, scrisori, fotografii și mi-au comunicat verbal și în scris, tot ce au știut despre iluștrii lor părinți.

Mulțumesc călduros D-nei Maria V. Braniște, D-nei Lucia V. Bologa și distinsului ei fiu, profesorul universitar Dr. Valeriu L. Bologa, pentru tot ce mi-au spus, scris și împrumutat, ca să pot fi cît mai documentat.

Intreaga mea gratitudine vechilor și stimaților mei prieteni: Tiberiu Brediceanu, ale cărui broșuri, scrisori, informații și fotografii mi-au fost un luminos îndreptar, apoi profesorilor Nicolae Oancea și Vasile Neguț ale căror articole din reviste sau ziare, scrisori, informații verbale și scripturistice, mi-au fost cu atît mai utile, cu cît amîndoi au trăit în preajma maestrului și au colaborat ani întregi cu veneratul lor coleg, în liceul din Brașov, în corurile și concertele conduse de strălucitul dirijor.

Toate persoanele amintite au contribuit din plin la alcătuirea acestei biografii, care socot că n-are alt scop, decît să țină mereu treaz interesul pentru opera compozitorului și să păstreze vie amintirea marelui om și clasicului artist, care a fost George Dima.

I. P. 2 — c. 3948

„MUZICA“
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI CULTURII

Redacţia şi Administraţia:
Bucureşti, Strada Iulius Fucik Nr. 6
Telefon: 1.33.61

Intreprinderea Poligrafică nr. 2, Bucureşti, Str. Brezoianu, 23—25 — c. 3948

Preţul lei 4

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ȘI A MINISTERULUI CULTURII

11
1955

Lia

MUZICA

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI CULTURII

1955

ANUL V NOIEMBRIE Nr. 11

CUPRINSUL:

In întîmpinarea Congresului	* * *	3
Muzicienii din țara noastră salută Congresul Partidului	* * *	7
PROBLEME ȘI DISCUȚII		
Teoria leninistă a reflectării, principiu de bază în orientarea muzicii noastre	*G. Deleanu*	16
Școala națională și spiritul de partid	*G. Bălan*	19
Unsprezece ani de înflorire a artei noastre muzicale	*A. Tudor și V. Tomescu*	24
Impresii despre muzica romînească nouă	*I. Martînov*	32
CREAȚII ÎNCHINATE LUPTEI POPORULUI PENTRU O VIAȚĂ NOUĂ		
Muzica lui Ion Dumitrescu pentru filme artistice	*F. Wanek*	37
ÎNFLORIREA MIȘCĂRII MUZICALE DE AMATORI		
Din activitatea Casei de Cultură a Sindicatelor din Capitală	*I. V. Pandelescu*	42
Muzica și muzicienii noștri peste hotare	* * *	43

SUPLIMENTE:

In cinstea Congresului Partidului

CORURI

(40 pag. lei 5)

A. P. Bănuț

GEORGE DIMA

— Contribuții la cunoașterea vieții și operii sale —

(64 pag. lei 4)

In întîmpinarea Congresului

Alături de întregul nostru popor, muzicienii salută cu entuziasm cel de-al doilea Congres al Partidului Muncitoresc Romîn. Conducînd poporul romîn pe calea deschisă cu 38 de ani în urmă de Marea Revoluție Socialistă din Octombrie, încă de la înființarea lui în 1921, partidul marxist-leninist al clasei muncitoare a fost organizatorul și conducătorul luptei victorioase împotriva jugului burghezo-moșieresc asupritor. El este astăzi organizatorul și conducătorul călit al luptei pentru noi țeluri înalte. In etapa actuală, sarcina fundamentală ce și-o pune în față Partidul este „lichidarea completă a exploatării omului de către om și construirea societății socialiste în Republica Populară Romînă, pentru a asigura avîntul deplin al forțelor creatoare ale poporului și satisfacerea maximă a nevoilor sale materiale și culturale, după principiul: de la fiecare după capacitățile sale, fiecăruia după munca sa... Scopul final al Partidului este construirea societății fără clase — societatea comunistă". Avîntul general stîrnit de apropierea celui de-al II-lea Congres al Partidului Muncitoresc Romîn exprimă unitatea organică dintre Partid și popor care și-a însușit obiectivele Partidului, înțelegînd că ele corespund intereselor sale vitale, că legea supremă a întregii activități a Partidului și a Guvernului este grija permanentă pentru binele poporului.

Muzicienii întîmpină cu bucurie cel de-al II-lea Congres al Partidului Muncitoresc Romîn pentru că ei știu că scopul său este găsirea căilor celor mai sigure de a înlătura piedicile și greutățile existente, de a organiza un puternic avînt al economiei naționale, al creșterii bunei stări a poporului, al înfloririi culturii noastre.

Delegații la Congres — cei mai buni dintre cei mai buni fii ai poporului nostru — vor dezbate rezultatele muncii Partidului în anii scurși de la ultimul congres, vor lua hotărîri în legătură cu problemele cele mai însemnate care stau în centrul atenției oamenilor muncii de la orașe și sate.

La Congres se vor dezbate directivele Congresului al doilea, cu privire la cel de-al doilea plan cincinal de dezvoltare a economiei noastre naționale pe anii 1956—1960. Inscrierea acestui important punct pe ordinea de zi a Congresului este încă o dovadă convingătoare a grijii Partidului pentru creșterea nivelului de trai al poporului muncitor. Congresul va dezbate totodată proiectul statutului modificat al Partidului, statornicind legea de bază a vieții de partid din țara noastră. Tinzînd să ducă la întărirea Partidului, la creșterea forței sale de mobilizare a poporului muncitor, noul statut al Partidului va fi un puternic instrument pus în slujba făuririi unei vieți tot mai fericite, pus în slujba construirii socialismului. Hotărîrile luate de Congres vor avea o uriașă importanță pentru poporul nostru, se vor oglindi în toate domeniile vieții, pe întreg cuprinsul țării.

*

Călăuzindu-se după învățătura marxist-leninistă, după glorioasa experiență a P.C.U.S., Partidul Muncitoresc Romîn a dus poporul nostru din izbînzi în izbînzi.

Partidul ne îndrumă cu înțelepciune și pe noi, muzicienii, pe drumul greu dar minunat al ridicării continue a artei noastre legate de popor. El ne-a înarmat cu călăuza sigură a esteticii marxist-leniniste, a esteticii realismului socialist, a cărei forță și vitalitate este minunat exemplificată de înflorirea artei muzicale a Uniunii Sovietice. Muzica și muzicienii sovietici, care sub îndrumarea P.C.U.S. au repurtat succese atît de remarcabile în toate domeniile, constituie un înalt model pentru toți compozitorii, interpreții și muzicologii înaintați.

Înflorirea muzicii noastre noi se desfășoară sub semnul acelui document de însemnătate istorică care este Hotărîrea C.C. al P.C.U.S. cu privire la opera „Marea prietenie" de V. Muradeli.

In lupta care se dă în muzica contemporană între orientarea realistă și cea formalistă, Hotărîrea C.C. al P.C.U.S. și cuvîntarea lui A. A. Jdanov la consfătuirea avută cu muzicienii sovietici au adus o uriașă contribuție la apărarea tradițiilor clasice înaintate, la afirmarea principiilor realismului în muzică, fiind un far călăuzitor pentru toți muzicienii progresiști. Inspirîndu-se din aceste documente — ale căror principii corespundeau de fapt conștiinței oricărui artist ce-și iubește poporul și patria, reprezentînd, de fapt, generalizarea și ridicarea pe o treaptă superioară a experienței acumulată de veacuri de clasicii muzicii și esteticii înaintate — Partidul Muncitoresc Romîn ne-a călăuzit pașii către realismul socialist în muzică. Pentru muzica noastră au fost de o mare însemnătate materialele publicate în organul central al Partidului Muncitoresc Romîn „Scînteia": „Despre unele probleme actuale ale creației muzi-

cale în R.P.R." de Nestor Ignat (14/15.III. 1949), „Pentru avîntul creației muzicale în R.P.R." (14.III.1952), „O revistă care nu răspunde menirii sale" (6.II.1953), ș.a., care au adus prețioase îndrumări muzicienilor noștri. În toate aceste materiale, ca și în îndrumarea sa de zi de zi, Partidul Muncitoresc Romîn ne învață că muzica este o chestiune care privește întregul popor și nu numai un număr restrîns de melomani. Poporul așteaptă de la compozitori lucrări de o calitate superioară, cu un conținut de idei bogat, în toate genurile. Partidul a dezvăluit fondul individualist, antipopular al „teoriei" conform căreia muzica unor compozitori formaliști ar fi „valoroasă", dar masele largi de iubitori de muzică nu ar fi încă îndeajuns de „coapte" pentru a o îndrăgi. Partidul ne-a arătat însemnătatea justei înțelegeri a problemei caracterului popular în muzică. Acesta este determinat de oglindirea acelor fapte, idei și sentimente tipice din viața, mintea și sufletul maselor largi și nu de simpla prezență, de formă, a unor ritmuri și motive din folclorul nostru național. Oamenii vor să cunoască mai bine viața înconjurătoare, vor să pătrundă mai adînc în sufletul contemporanilor lor; ei sînt mîndri de trecutul glorios de luptă al patriei. Muzica poate răspunde acestor cerințe ale poporului fiind, alături de celelalte arte, o „știință despre om" — cum spunea Gorki — și trebuie să vină în ajutorul oamenilor, în lupta lor pentru înflorirea vieții, pentru progresul societății. Ea poate să-și îndeplinească această misiune dacă este legată de problemele actuale care ne frămîntă și ne pasionează. Despre acest lucru erau convinși și marii clasici, care și-au pus întotdeauna probleme ca cele ale caracterului popular al muzicii, ale forței ei mobilizatoare, ale valorii ei morale, legîndu-le întotdeauna de redarea adevărului.

Punînd în fața compozitorilor sarcina de a găsi căile cele mai bune pentru a corespunde cerințelor artistice ale poporului, Partidul Muncitoresc Romîn ne-a atras de nenumărate ori atenția asupra însemnătății pe care o are în redarea adevărului vieții, muzica scrisă într-o formă accesibilă și măiestrită în genuri variate ca opera, creația vocal-simfonică, muzica cu program, creația corală ș.a.

În articolul „Pentru avîntul creației muzicale în R.P.R." din „Scînteia" se arăta: „Poporul nostru dorește să vadă pe scenă opere romînești care să se distingă prin realismul și bogăția de idei a conținutului, prin frumusețea melodiilor și claritatea formei artistice, prin folosirea creatoare a tradițiilor operei clasice, îndeosebi a operei clasice ruse și a tezaurului cîntecelor și dansurilor noastre populare, opere inspirate mai ales din viața și lupta oamenilor muncii din patria noastră.

Un gen muzical în care compozitorii noștri au dobîndit succese însemnate și care trebuie dezvoltat cu avînt mai departe este cîntecul de masă. Cîntecul de masă este legat de actualitatea imediată, este purtător al intonațiilor noi. El e important, nu numai prin marea sa răspîndire, prin capacitatea de a mobiliza mase largi de ascultători, dar și ca gen care contribuie la înnoirea tuturor genurilor muzicale, constituind o școală serioasă pentru compozitori, un mijloc de a înțelege mai repede și mai adînc ce cere și ce respinge poporul.

La loc de frunte în dezvoltarea muzicii realist-socialiste stă și trebuie să stea muzica cu program, domeniu în care compozitorii noștri au obținut de pe acum succese remarcabile.

Muzica cu program are o deosebită însemnătate tocmai pentru că dă compozitorilor posibilitatea de a oglindi cu o mai mare plasticitate viața nouă a patriei noastre, gîndurile și sentimentele oamenilor ei înaintați, sporind astfel puterea de influențare a muzicii asupra maselor".

Partidul a arătat în nenumărate rînduri marea însemnătate pe care o are problema formei în care este exprimat conținutul de viață. El a cerut compozitorilor să dea la iveală lucrări cu o formă frumoasă, clară, elegantă, care să desfete pe ascultător, să-i transmită în chip convingător, gînduri și sentimente înalte. În legătură cu aceasta, problema melodiei a fost ridicată într-o serie de articole din presa de partid.

„Melodia — scrie „Scînteia" — este elementul conducător și baza limbajului muzical, este cel mai important principiu expresiv al artei muzicale realiste... Muzica lipsită de melodie își pierde caracterul omenesc, se îndepărtează de popor".

Partidul s-a ridicat împotriva celor care privesc mijloacele de expresie muzicală „în sine", fără legătură cu un conținut bogat, înaintat. Și de data aceasta, Partidul s-a întemeiat pe experiența clasicilor din toate domeniile artei, a căror credință fusese atît de frumos exprimată de marele nostru Eminescu:

„E ușor a face versuri
Cînd nimic nu ai a spune,
Înșirînd cuvinte goale
Ce din coadă au să sune".

Problema expresivității formei a fost legată de aceea a caracterului ei național. După cum viața de fiecare zi a oamenilor se desfășoară în cadrul unor forme naționale, este firesc ca și în muzica ce-și propune să zugrăvească această realitate, conținutul de viață să fie oglindit în forma națională, în graiul național specific fiecărui creator. Combătîndu-i pe cosmopoliții care negau valoarea artei naționale de dragul unui „internaționalism" al muzicii, A. A. Jdanov spunea: „Internaționalismul în artă nu ia naștere prin reducerea și sărăcirea artei naționale, dimpotrivă, internaționalismul apare acolo unde înflorește arta națională". În

realizarea formei naționale, un rol de seamă îl are muzica noastră populară, în ea oglindindu-se cu deosebită pregnanță trăsături de caracter și de stil naționale. Forma națională nu poate însă fi redusă la intonațiile folclorului. Binecunoscutul compozitor sovietic Aram Haciaturian scria în acest sens: „Noțiunea de caracter național în arta muzicală este foarte multilaterală. Pe lîngă particularitățile de melodie, aici intră și însăși structura de gîndire muzicală a poporului, ritmul dansurilor lui, particularitățile de timbru ale instrumentelor, felul în care poporul respectiv își exprimă emoțiile. Nu întotdeauna în lucrări muzicale profund naționale din punct de vedere al stilului și al caracterului, sînt prezente și intonații din cîntecul popular".

Totodată, a izola problema formei naționale de problema zugrăvirii realității înseamnă a adopta o atitudine nepopulară. A fi cu adevărat apropiat de popor nu înseamnă numai a vorbi pe graiul lui ci a da glas gîndurilor, sentimentelor sale, a-i cînta viața așa cum este ea, așa cum devine ea. De aceea, dorința majorității compozitorilor noștri de a fi legați de popor nu-și poate găsi o întruchipare fericită decît într-o muzică în care conținutul socialist al vieții noi a poporului își va găsi oglindirea în imagini create pe baza unui limbaj național.

Punînd probleme legate de forma operelor muzicale, Partidul arată necesitatea unei continue și desăvîrșite măiestrii profesionale. Totodată însă, Partidul previne asupra greșelii de a socoti că măiestria artistică s-ar reduce la meșteșug. Adevărata măiestrie artistică constă în zugrăvirea caracterelor tipice, a ideilor înaintate, a sentimentelor nobile din viață, a puternicelor conflicte proprii dezvoltării înainte a societății, a oamenilor — într-o formă desăvîrșită, expresivă, la înălțimea conținutului.

Înaltele principii estetice puse în fața compozitorilor de către Partid au devenit un bun al majorității compozitorilor noștri, care au înțeles că a scrie cu pasiune de pe pozițiile poporului, nu poate duce decît la ridicarea propriei creații pe culmi din ce în ce mai înalte. Năzuința de a se putea bucura de dragostea marilor mase de iubitori de muzică au nutrit-o cei mai mari dintre compozitorii din trecut, dar ea nu a putut fi, de cele mai multe ori, îndeplinită, întrucît de orînduirea exploatatoare în care trăiau, erau legate o serie de piedici care nu permiteau ca arta să pătrundă adînc în popor. În condițiile de astăzi, muzicienii din patria noastră văd împlinindu-se această năzuință, datorită condițiilor noi în care se dezvoltă acum arta muzicală.

Îndrumîndu-i pe compozitori pe calea realismului socialist, Partidul a creat condiții morale și materiale optime de dezvoltare și afirmare neîngrădită a talentelor, a individualităților creatoare celor mai diferite, pe un făgaș propriu, original. Dacă nu am lua ca exemplu decît lucrările închinate direct de compozitorii noștri luptei Partidului și am putea constata varietatea stilurilor și diversitatea modului de tratare a acestei teme.

Astfel, despre lupta Partidului în anii de cruntă teroare fascistă, cînd cei mai buni fii ai clasei muncitoare au înfruntat cu eroism sălbăticiile regimului burghezo-moșieresc, s-au scris lucrări de diferite genuri.

Jertfa eroilor comuniști a fost evocată de Sabin Drăgoi în poemul simfonic „La moartea unei tovarășe căzute în ilegalitate" și de către Vasile Popovici prin mijlocirea cîntecului „Sirena lui Roaită"; Ovidiu Varga a compus lucrarea vocal-simfonică „Scînteia eliberării", iar Alfred Mendelsohn, impresionantul poem simfonic „Prăbușirea Doftanei". Fiecare din aceste lucrări aduce altă soluție creatoare zugrăvirii unei teme comune, potrivit cu stilul personal al fiecărui compozitor.

Compozitorii au reînsuflețit cu emoție amintirea eroilor clasei muncitoare, a tragicelor evenimente de la Griviția.

O lucrare de un dramatism adînc, evocatoare a figurii vajnicului luptător comunist din ilegalitate Ilie Pintilie este cantata-poem „Mierla lui Ilie Pintilie" de Anatol Vieru. Compozitorul Matei Socor a închinat Partidului lucrări ca poemul vocal-simfonic „Mama", la baza căruia stă ideea făuririi revoluționare a noii societăți și poemul simfonic „Cîntarea Romîniei".

Cîntece de muncă mobilizatoare, care au pătruns adînc în conștiința maselor și cîntece pentru întrecerile socialiste au scris: Mauriciu Vescan (Hei-rup), Elly Roman (Tovarășe grăbește pasul), Hilda Jerea (Cîntec de întrecere), ș. a., iar Alfred Mendelsohn a compus, inspirîndu-se din munca de refacere a țării, simfonia sa „Reconstrucția".

Munca de pe șantierul unde se construiește puternica hidrocentrală de la Bicaz l-a inspirat pe Viorel Doboș să scrie poemul coral-simfonic „Pe plaiuri moldovene".

Marile transformări din viața țărănimii noastre, întovărășirile și gospodăriile colective, îndemnurile Partidului pentru însămînțări și pentru recolte bogate și-au aflat ecoul într-o seamă de cîntece: „Tractoristul" de Ion Chirescu, „Drag îmi e bădița cu tractorul" de Ion Vasilescu, „Semănați mai iute locul" de I. Croitoru, „Vezi la colectivă-n bătătură" de Th. Bratu, „Zorii secerătorilor" de Alfred Mendelsohn, „Primăvara pe ogoare" de George Klein, ș.a. Și cît de diferite sînt aceste cîntece unul față de altul!

În suita sa simfonică „O zi de vară la țară", Zeno Vancea evocă în imagini muzicale pline de lumină, de optimism, viața nouă din satul nostru și, pe aceeași temă, Nicolae Buicliu a scris avîntata uvertură „Sărbătoare într-o gospodărie agricolă colectivă". Și iarăși este evidentă deosebirea de stil a acestei lucrări, ca și

a creației lui Mihail Jora „Cînd strugurii se coc", inspirată din aceeași realitate.

Pentru devotata armată populară, apărătoarea păcii și securității patriei noastre, Gheorghe Dumitrescu, Gh. Danga, Alfred Mendelsohn, Dinu Stelian, ș.a. au scris cîntece pline de voioșie, mobilizatoare.

Puternica mișcare pentru pace din țara noastră a trezit ecouri entuziaste în rîndurile majorității compozitorilor și unele dintre cele mai populare lucrări au trecut și dincolo de hotare, cum sînt cîntecele „Imnul partizanilor păcii" de Ion Chirescu și „Cîntecul prieteniei" de Radu Paladi, sau Cvartetul pentru coarde închinat păcii, scris de Ion Dumitrescu în cinstea Zilei internaționale a păcii.

Tema luptei pentru pace, strîns legată de lupta Partidului și de dragostea poporului nostru pentru Marea Țară a Socialismului, și-a găsit expresie în cantata „Sub soarele păcii" pentru soliști, cor și orchestră de Hilda Jerea (versuri de Dan Deșliu). Impreună cu „Oda închinată constituției U.R.S.S.", cantata este una dintre cele mai de seamă lucrări ale compozitoarei. Ea este pătrunsă de melodii frumoase și accesibile.

Laurențiu Profeta a compus o însuflețită „Cantată închinată luptei pentru apărarea păcii", Anatol Vieru cîntecul „Semna-vom apelul", Diamandi Gheciu „Cîntecul partizanilor păcii", Nina Cassian „Apel pentru pace", Achim Stoia un „Marș pentru pace" și Mauriciu Vescan „Cîntec pentru pace".

O seamă de alte cîntece ca „Republica în sărbătoare" de Radu Drăgan, „Imnul închinat Republicii Populare Romîne" de Matei Socor, marșul tineresc „1 Mai" de Vasile Timiș, „Cîntec de mai" de Zaharia Popescu, „Țară, țară, mîndră țară" de Ion Vintilă ș.a. oglindesc bucuria avîntată cu care compozitorii participă la sărbătorile clasei muncitoare, la sărbătorile poporului.

Marea sărbătoare a eliberării — și legată de aceasta, dragostea și recunoștința poporului romîn față de marele popor sovietic — și-a aflat o caldă expresie în lucrările simfonice, cantatele și cîntecele a nenumărați compozitori.

Astfel, Mihail Andricu a compus „Uvertura prieteniei", Ludovic Feldman „Uvertura festivă", Radu Drăgan a scris „Cantata eliberării".

Cîntece și coruri au compus de asemenea Ion Chirescu („Pomul libertății"), Radu Șerban („Cîntec despre anii țării"), Ion Vintilă („Zi de sărbătoare"), Andrei Adorjan („Trei generații") etc. Acestea, cît și multe altele, dovedesc măsura largă în care compozitorii noștri s-au identificat cu simțămintele și gîndurile clasei noastre muncitoare, ale întregului popor.

Așa cum au remarcat muzicieni de seamă, oaspeți ai țării noastre, așa cum s-a constatat în diverse prilejuri — ca turnee artistice, vizite prietenești ale muzicienilor noștri în străinătate, concursuri artistice internaționale — muzica noastră nouă a obținut, sub îndrumarea și sprijinul Partidului Muncitoresc Romîn, izbînzi mari și incontestabile. Dar viața merge înainte și o dată cu ea sporesc neîncetat și exigențele culturale ale poporului.

Cu deplină îndreptățire acesta pretinde ca în operele compozitorilor să-și afle chipul său nou, zugrăvit cu o măiestrie tot mai înaltă, cu o originalitate tot mai puternică. Compozitorii noștri sînt chemați să abordeze cu și mai multă îndrăzneală creatoare, teme de o actualitate arzîndă, să stăruiască în întruchiparea veridică, mereu mai frumoasă, a imaginii acelora care, urmînd cuvîntul Partidului, întăresc continuu avutul și cultura patriei. Iată ce trebuie să stea, în primul rînd, la baza făuririi operei naționale noi și a simfonismului vremii noastre. Muzicologii și criticii noștri trebuie să devină neîntîrziat un ajutor de nădejde al creatorilor. Ei au datoria să analizeze, să generalizeze și să propage rezultatele pozitive obținute de muzicienii noștri de azi și din trecut, să critice principial și cu ascuțime neajunsurile și lipsurile constatate în viața noastră muzicală, să lupte din răsputeri pentru triumful principiilor realismului socialist în muzica noastră.

Congresul al doilea al Partidului Muncitoresc Romîn constituie pentru toți muzicienii înaintați din țara noastră un prilej măreț și fericit de analiză critică și autocritică a activității lor din ultimii ani. Studierea temeinică și însușirea creatoare a învățămintelor cuprinse în documentele Congresului îi vor ajuta să pășească cu un avînt sporit la înfăptuirea măreților sarcini pe care patria și poporul le pun în fața lor.

Muzicienii din țara noastră salută Congresul Partidului

In aceste zile în care poporul nostru întîmpină al II-lea Congres al Partidului Muncitoresc Romîn, noi muzicienii ne asociem bucuriei maselor populare, exprimîndu-ne și pe această cale profundul nostru atașament pentru forța conducătoare din patria noastră.

Dragostea compozitorilor pentru Partid izvorăște din recunoștința lor față de sprijinul moral și material acordat în țara noastră culturii, în general, care a devenit în anii puterii populare o problemă de Stat, astfel încît și oamenii de artă iubitori de progres, dornici de a sluji prin arta lor mersul înainte al societății, pot contribui la construirea unei orînduiri sociale mai drepte și a unei vieți fericite la noi în țară.

In ultimul deceniu, cultura și arta din patria noastră au căpătat o amploare și bogăție nemaiîntîlnite în istoria națională. Compozitorii sînt mîndri de faptul că au contribuit și ei — atît individual, cît și grupați în Uniunea Compozitorilor, organizație pe care o dorim cît mai puternică prin unitatea obiectivelor ei, și cît mai plină de viață — la acest năvalnic proces de înnoire, caracteristic erei inaugurate de Marea Revoluție Socialistă din Octombrie.

Partidul ne învață să fim conștienți de faptul că aceste înnoiri au găsit temei la noi, au putut da vieții noastre muzicale un avînt constructiv, tocmai pentru că au fost legate organic de tot ceea ce a dat poporul nostru mai bun în trecut, în direcția progresului societății romînești și a culturii înaintate a patriei noastre.

Pentru a-și îndeplini nobilul rol social, compozitorii au fost ajutați de Partid să iasă din condiția unor visători fără legătură cu realitățile, au fost ajutați să înțeleagă că în artă gratuitatea și izolarea de problemele vieții nu duc decît la o izolare și, pînă la urmă, la o secătuire a talentului lor. Ei au fost ajutați să caute noul, nu în combinații sterile ale mijloacelor de expresie muzicală, ci în viața oamenilor, să facă deosebire între complexitate și complicație, între simplitate și simplism, între grija pentru desăvîrșirea formei de expresie și formalism. Astfel ei și-au dobîndit în fața poporului, activ constructor al societății noi, o demnitate necunoscută înainte. Ei sînt astăzi iubiți și respectați pentru aportul pe care-l aduc îmbogățind cultura sa nouă, înfrumusețîndu-i viața, zugrăvind în operele lor calea sa spre fericire.

*

Cînd privim înapoi și vedem drumul spre desăvîrșire al marelui nostru George Enescu, nu putem să nu fim înfiorați de cîtă luptă și jertfă de sine i-au trebuit acestui genial creator ca să-și impună arta. El — care va fi înțeles la adevărata sa valoare de poporul nostru, de acum înainte și a cărui operă cîștigă pe zi ce trece în actualitate și forță, datorită rădăcinilor ei profund realiste — ne stă în față nu numai ca exemplu în ceea ce privește măiestria componistică, dar și ca exemplu de dăruire, de muncă, de legătură organică cu poporul care i-a dat viață, ca exemplu de patriotism fierbinte. In 1945 George Enescu spunea: „Eu sînt socialist, fiindcă muncesc"! Un artist de geniu care ajunge la această concluzie și care o ilustrează prin viața și creația sa, nu poate să nu devină pildă de forță creatoare, de atitudine cetățenească pentru multe generații. Cu atît mai mult, cu cît aceste generații cresc și se dezvoltă în condiții infinit mai prielnice decît acelea din trecut, în condiții în care munca creatoare a devenit o cinste, fiind înconjurată de dragostea și prețuirea unui întreg popor.

Care este forța care călăuzește acest popor, care face să-i crească neîncetat puterea, avuția, prestigiul, care împinge înainte cultura, arta, care adîncește conștiința frumuseții vieții, dragostea pentru patrie, pentru aspirațiile cele mai luminoase ale oamenilor de pe aceste meleaguri și din lumea întreagă? Este forța care se întemeiază pe cunoașterea legilor dezvoltării societății, este forța luptei împotriva a tot ce ține calea mersului înainte, forța previziunii, pregătirii și organizării viitorului, forța gîndirii înaintate. Această forță se concentrează în acel organism politic de tip nou care este Partidul de avangardă al clasei muncitoare.

Grija Partidului Muncitoresc Romîn pentru problemele culturii noastre muzicale se manifestă pe planuri multiple. Ajutorul părintesc pe care-l primim zi de zi, ne face să simțim din plin și să ne bucurăm de încrederea sa, dar și de îndemnurile sale de a *nu ne mulțumi niciodată* cu succesele dobîndite și a tinde mereu mai departe.

A fi oameni cu adevărat contemporani, a fi îndrăzneți și avîntați în creație, a trăi din plin actualitatea, a spune în artă adevărul, făcînd deosebirea între esențial și accesoriu, între ceea ce se dezvoltă și ceea ce piere în lume și artă, luînd atitudine alături și în sprijinul noului — iată ceea ce ne învață Partidul. Călăuzindu-ne după această învățătură, noi ne străduim să dăm artei noastre un nou conținut și o formă cu adevărat nouă. Astfel, arta noastră devine o artă partinică.

Ideea organizatoare şi unificatoare a eforturilor compozitorilor noştri, ideea închegării şcolii naţionale muzicale romîneşti se cristalizează astăzi în condiţiile de dezvoltare specifice artei noastre, în condiţiile cînd sentimentul patriotic şi mîndria naţională au un conţinut socialist. Acest proces de închegare care uneşte pe cei mai valoroşi creatori din ţara noastră, se conturează în zilele noastre ca o expresie vie, puternică, a noului conţinut de viaţă al poporului nostru.

Iată de ce, exprimîndu-ne recunoştinţa noastră faţă de Partidul Muncitoresc Romîn, simţim totodată şi datoria de a munci fără preget la înfăptuirea obiectivelor trasate de Partid, conştienţi fiind că ele se confundă cu cele mai nobile aspiraţii ale poporului, cu idealurile unei arte superioare, ce se dezvoltă spre culmi din ce în ce mai înalte.

UNIUNEA COMPOZITORILOR DIN R.P.R.

Viaţa muzicală din ţara noastră a devenit în ultimul timp deosebit de înfloritoare, deosebit de bogată în evenimente. Lucrări muzicale începînd de la cîntec, mergînd pînă la concert şi simfonie—pătrunse din ce în ce mai adînc şi mai viu de suflul vieţii noi, apropiate din ce în ce mai mult de simţămintele poporului—ne umplu sufletul de bucurie. Spectacole de înaltă perfecţiune, fie că sînt prezentate de profesionişti sau de simpli iubitori de muzică, apar astăzi la noi cu o frecvenţă uimitoare. Nenumărate sînt distincţiile pe care le-au primit artiştii noştri de frunte în ultima vreme.

Faţă de toate acestea, datoria noastră — a celor care activăm în domeniul muzicologiei—este ca alăturîndu-ne artiştilor noştri, să pornim cu forţe împrospătate la cucerirea a noi şi noi victorii.

Un eveniment de o atît de mare importanţă cum este cel de-al doilea Congres al Partidului Muncitoresc Romîn trebuie să fie un prilej de cugetare profundă asupra aportului adus de muzicologia noastră pe drumul dezvoltării muzicii romîneşti.

Un popas se impune,—de constatare a realizărilor de pînă acum: reconsiderarea unor clasici de frunte ai muzicii noastre, lămurirea unor etape însemnate din trecutul muzicii noastre, studierea unor monumente de folclor, dezbaterea unor probleme teoretice muzicale de importanţă actuală, acordarea unui ajutor demn de luat în seamă vieţii muzicale (creaţie şi interpretare).

Desigur avem multe de făcut: organele noastre de presă trebuie să se străduiască în viitor să devină un for competent de îndrumare a vieţii noastre muzicale, de lămurire a problemelor teoretice legate de cele mai diverse aspecte cum sînt învăţămîntul, creaţia nouă, populară şi cultă etc.

Să dăm deci un imbold nou muncii noastre, pentru făurirea unei muzici înaintate, avînd rădăcinile adînc împlîntate în viaţa şi sufletul poporului.

GEORGE BREAZUL

In activitatea mea didactică şi artistică din cei unsprezece ani de după eliberare, am avut prilejul să simt marele ajutor al Partidului.

Cu sprijinul Partidului a văzut lumina tiparului şi „Metoda" mea de violină, prima metodă de violină romînească spre marea satisfacţie a tineretului studios.

Ca secretar al Filialei Uniunii Compozitorilor din Timişoara, am adesea ocazia să constat permanenta grijă faţă de creatori a regimului nostru democrat-popular.

In ceea ce priveşte activitatea mea de compozitor, am terminat un concert pentru violină şi orchestră, în care am încercat să realizez o muzică dinamică, dramatică, păstrînd intonaţiile cîntecului popular romînesc, care să reflecte lupta, năzuinţa şi bucuria poporului romîn după eliberare.

Inchin această lucrare a mea celor unsprezece ani de realizări rodnice în patria noastră şi Congresului al II-lea al P. M. R.

EUGEN CUTEANU

Alături de oamenii muncii ce şi-au împlinit cu mare voioşie cele mai de preţ angajamente luate în cinstea Partidului şi a Congresului, noi oamenii artei înţelegem să răspundem încrederii acordate de Partid îndoindu-ne puterile, sporind calitatea producţiei noastre artistice, pe care o punem neprecupeţit în slujba patriei.

In răstimpul celor unsprezece ani scurşi de la eliberare, fiecare creator, mic şi mare, de pe tărîmul artei, a simţit din plin sprijinul puternic al Partidului nostru drag.

Partidul a manifestat cea mai mare grijă pentru arta şi cultura poporului şi pentru făurarii ei. Ne-a mobilizat totdeauna, dar nu s-a mulţumit şi nu s-a mărginit la aceasta, arătîndu-ne totodată şi căile de dezvoltare ale muzicii romîneşti.

Muzicienii noştri au cunoscut, prin înţelepciunea şi îndrumarea Partidului, adevăratele rosturi ale artei: acelea de a sta alături de popor, de a se inspira din creaţia populară, de a sluji poporul. Chiar şi compozitorii răsăriţi din mijlocul maselor şi care s-au inspirat statornic, în creaţia lor, din comorile artei populare, compozitori printre care mă pot socoti şi eu, au căpătat — sub oblăduirea Partidului—o şi mai mare încredere în forţele lor şi un puternic imbold în munca lor artistică de valorificare, de prelucrare a muzicii poporului. In anii puterii populare am cercetat cu mult avînt folclorul romînesc, înţelegînd din învăţătura sovietică, că şi o naţiune mică poate aduce o contribuţie preţioasă la patrimoniul culturii universale. Am cules astfel cu şi mai multă rîvnă mii şi mii de cîntece populare, multe din ele înflorind chiar în vremea noastră, răsărite mîndre o dată cu mîndrele cuceriri ale poporului.

Prin stăruinţa şi sprijinul Partidului am ajuns să avem azi un Institut de Folclor cu care ne putem mîndri şi dincolo de hotare, iar cele peste 60.000 de melodii culese de la popor nu mai rămîn ca odinioară material mort, închis în dosare şi însemnat pe ceară, ci el se întoarce la poporul nostru muncitor prelucrat de către compozitorii care îl cercetează tot mai cu luare aminte.

La o zi de sărbătoare, marea sărbătoare a Partidului Muncitoresc Romîn, ne legăm să ducem la împlinire ca sarcină de cinste, îndatoririle noastre de a ne înălţa tot mai mult nivelul cunoştinţelor din domeniul profesiunii ca şi acela al ideologiei marxist-leniniste, de a munci fără preget pentru ca muzica noastră, accesibilă şi melodioasă, simplă dar puternică şi sprijinită pe muzica poporului, să răspundă cerinţelor de artă ale poporului, să-l îmbărbăteze în lupta sa neobosită pentru viaţa cea nouă, pentru pace şi progres.

SABIN V. DRĂGOI
Maestru emerit al artei din R. P. R.
laureat al Premiului de Stat

După 23 August 1944, arta muzicală din ţara noastră a luat un avînt care sub un regim burghez ar fi fost de neînchipuit. S-au creat condiţii din cele mai prielnice pentru dezvoltarea unei arte legată, atît prin conţinut cît şi prin forma ei, de interesele şi năzuinţele poporului. Regimul democrat-popular a acordat şi acordă o importanţă deosebită antrenării compozitorilor şi interpreţilor noştri în munca pentru realizarea unei muzici înaintate, democratice, bazată pe tezaurul creaţiei populare, care să educe masele în spiritul devotamentului faţă de patrie şi popor, să cînte succesele însemnate ale acestuia, pe drumul făuririi unei vieţi libere şi fericite.

In calitate de conducător al Ansamblului de cîntece şi dansuri al Forţelor Armate ale R.P.R. — ansamblu creat de regimul de democraţie populară — vreau să relev aici sprijinul şi dragostea cu care Partidul a îndrumat activitatea acestei formaţii artistice, ce joacă încă de la înfiinţarea ei un rol însemnat în viaţa noastră muzicală, fiind un factor important în promovarea artei noi.

Punînd la baza muncii noastre îndrumările Partidului, am obţinut o serie de

succese atît în țară cît și în străinătate; acestea ne umplu inimile de bucurie și fac cinste patriei noastre.

De aceea noi întîmpinăm cu multă dragoste cel de-al doilea Congres al Partidului, menit să arate drumul ce vom urma în actuala etapă de dezvoltare a patriei noastre.

Ne străduim să traducem această dragoste în noile creații pe care le pregătim în cinstea celui de-al doilea Congres al Partidului Muncitoresc Romîn.

DINU STELIAN
Artist emerit al R. P. R.
laureat al Premiului de Stat

Indrumați de Partid, compozitorii noștri s-au străduit să făurească lucrări de valoare, creația lor constituind un imbold puternic în munca și lupta pentru construirea socialismului.

In armată, a luat un deosebit avînt creația de cîntece ostășești și a lucrărilor destinate muzicilor militare.

Invățînd din experiența compozitorilor sovietici și folosind folclorul nostru muzical, compozitorii noștri au creat o serie de cîntece care au devenit tovarășii nedespărțiți ai ostașilor în pregătirea de front și de luptă. Tematica folosită de compozitorii militari și civili în cîntecul ostășesc este destul de variată: dragostea față de Partid („Cîntec ostășesc" de Gheorghe Danga); făurirea armatei de tip nou („Sîntem armata democrată" de Constantin Costoli ș. a.), frăția de arme romîno-sovietică („Cîntec de înfrățire", de Vasile Popovici ș. a.), lupta pentru pace („Armata păcii" de Ion Chirescu), dragostea de patrie („Mi-e dragă țara mea" de Jean Letoni ș. a.), glorificarea eroilor noștri care au luptat împotriva hitleriștilor („Atac de noapte-n munții Tatra" de Ioan Totan), sărbătorirea zilei eliberării („August 23" de Mircea Alexe), dragostea și grija față de armament („Mi-e dragă arma" de Aurel Giroveanu).

Și pentru muzicile militare, cei unsprezece ani de activitate în regimul nostru de democrație populară, au fost ani de adînci transformări și frumoase realizări. Au fost restructurate marșurile militare pentru fanfară, creîndu-se lucrări noi bazate pe tematică populară, avînd o melodică atrăgătoare.

In munca de creație a pieselor simfonice pentru muzicile militare au fost angrenați și compozitorii civili care, înțelegînd rolul de seamă al muzicilor militare în ridicarea nivelului artistic al ostașilor și oamenilor muncii, au scris lucrări valoroase. O serie de cîntece de masă au fost orchestrate și trecute definitiv în repertoriul muzicilor militare, devenind cunoscute atît ostașilor cît și oamenilor muncii de la orașe și sate, în mijlocul cărora concertează adesea muzicile militare.

Activitatea desfășurată de către muzicile militare, în cadrul unităților, pentru dezvoltarea sentimentului patriotic al militarilor, a sentimentului de dragoste față de poporul muncitor, de înfrățire cu minoritățile naționale și cu toate popoarele iubitoare de pace în frunte cu poporul sovietic, precum și rodnica acțiune de popularizare a muzicii în rîndurile oamenilor muncii, a ridicat prestigiul muzicilor militare, făcînd cunoscută tuturor forța educativă puternică a acestor formații artistice militare.

Partidul și conducerea armatei noastre populare au stimulat și sprijinit manifestările artistice ale muzicilor militare; așa se explică succesul concertelor date în ultimii ani în fața a sute de mii de oameni ai muncii.

Muzicile militare au dus o apreciabilă muncă de culturalizare muzicală contribuind astfel la cimentarea alianței dintre clasa muncitoare și țărănimea muncitoare, prin deplasări la sate și prin diferite concerte populare.

Alături de toți oamenii muncii, întîmpinăm cel de-al doilea Congres al Par-

tidului printr-un puternic avînt în muncă, pregătindu-ne zilnic atît din punct de vedere militar cît şi profesional, pentru a fi la înălţimea sarcinilor ce ne-au fost încredinţate şi a ne da din plin contribuţia la propăşirea culturală şi artistică a patriei noastre.

D. EREMIA
Inspector al muzicilor militare
laureat al Premiului de Stat

În anii puterii populare, arta şi cultura au cunoscut o înflorire fără seamăn în istoria patriei noastre. Prin grija şi sprijinul Partidului, muzica şi manifestările artistice au devenit bunul întregului popor. Într-adevăr, azi Teatrul de Operă şi Balet al R.P.R., precum şi sălile de concert din ţara noastră, au ajuns să fie accesibile celor mai largi pături ale oamenilor muncii.

Am fi mîndri să fi contribuit cu arta noastră nu numai la destinderea dar şi la creşterea noului public. Şi dacă adesea am izbutit să încălzim cu cîntul nostru pe toţi aceşti ascultători, apoi trebuie să spunem că întotdeauna entuziasmul lor curat, sincer, a fost pentru noi un puternic imbold în muncă.

În cei 11 ani scurşi de la eliberare, am dus cîntul nostru şi dincolo de scena Teatrului de Operă şi Balet, în mijlocul celor ce ne dăruiesc în fabrici şi uzine, munca lor grea. Acolo am simţit puternică viaţa cea nouă iar înfrăţirea cu oamenii muncii ne-a dat elan şi puteri sporite.

În aceşti unsprezece ani, învăţătura Partidului şi experienţa sovietică ne-au întărit convingerea că arta este un mijloc de a împărtăşi simţămintele şi gîndurile exprimate în muzică, celor ce ne urmăresc şi ne-am străduit să dăm o interpretare cît mai realistă personajelor pe care le întruchipăm, o expresie cît mai adîncă şi plină de căldură bucăţilor pe care le cîntăm.

Partidul ne-a creat de asemenea posibilităţile de a merge să cunoaştem, peste hotare, arta şi munca altor popoare, unde am făcut la rîndul nostru cunoscută frumoasa muzică romînească.

Am cunoscut distincţii şi preţuiri la care niciodată în trecut un artist nu ar fi putut să spere şi din toate am învăţat că prima noastră sarcină este aceea de a sluji poporul.

La o zi de mare sărbătoare ca aceea a Congresului Partidului, îi închinăm toată dragostea, talentul şi puterea noastră de muncă, convinşi că dăruindu-ne cu generozitate contribuim cu arta noastră la marea revoluţie culturală a poporului romîn.

ARTA FLORESCU
Artistă emerită a R. P. R.

Oamenii de cultură din patria noastră au în faţa lor perspectiva luminoasă a unei munci creatoare pusă în slujba nobilului scop de a îmbogăţi viaţa spirituală a oamenilor muncii cu realizări de o înaltă valoare.

Sînt fericit să contribui cu forţele mele la îndeplinirea acestui scop şi salut din toată inima Congresul al II-lea al Partidului Muncitoresc Romîn.

GEORGE GEORGESCU
Artist al Poporului din R. P. R.
laureat al Premiului de Stat

Privesc cei 11 ani ce s-au scurs de la eliberarea patriei noastre de sub dictatura şi exploatarea burghezo-moşierească şi mă gîndesc la era nouă în care a intrat arta ţării noastre. Niciodată — sub regimul burghez — un talent muzical, lipsit de relaţii politice sau de protectori influenţi, nu putea să se consacre prin compoziţiile sale sau să concerteze pe estrada Ateneului. Niciodată nu li s-a dat posibilitatea tinerelor talente din rîndurile oamenilor muncii să participe la concursuri internaţionale. Chiar atunci cînd erau remarcate pentru talentele lor, ele

nu apăreau decît foarte rar în faţa publicului, nu puteau obţine angajamente de calitate, nu se puteau ridica profesional.

Această tragedie a cunoscut-o şi tineretul din generaţia mea. Cîţi au avut ocazia să concerteze ca solişti cu o orchestră simfonică ? Numai un Enescu sau un Dinu Lipatti, genii muzicale, au reuşit să spargă bariere.

Ce mare deosebire se poate constata astăzi, sub regimul de democraţie populară! În R. P. R. toate elementele de valoare se bucură de cinstea ce li se cuvine. Partidul a ridicat cu îndrăzneală din rîndul poporului muncitor numeroase talente tinere, îndrumîndu-le spre cariera artistică profesionistă. În fine, şi elementelor valoroase de pe tărîmul muzicii populare li s-a dat locul cuvenit. Ceea ce n-a obţinut sub capitalism Grigoraş Dinicu, îl au astăzi din plin, Fănică Luca şi atîţia alţi artişti. Titlul de artist emerit, maestru emerit al artei, artist al poporului, precum şi Premiul de Stat, care a dat atîţia laureaţi din rîndul nostru, arată şi ele cum sînt onoraţi astăzi de Partid, de întreg poporul muncitor, cei mai talentaţi artişti care îşi leagă tot mai mult arta lor de popor.

Ca una din cele ce am simţit sprijinul şi cunosc eforturile făcute de Partid şi Guvern în realizarea şi înflorirea unei arte de înaltă calitate şi în ridicarea artiştilor, aştept cu nerăbdare directivele şi dezbaterile Congresului al II-lea al Partidului Muncitoresc Romîn de la care vom învăţa şi care ne va deschide perspective noi pentru ridicarea artei romîneşti spre culmi încă neatinse.

GABI GRUBEA
Artistă emerită a R. P. R.
laureată a Premiului de Stat

La 23 decembrie se deschide cel de-al doilea Congres al Partidului Muncitoresc Romîn. Poporul nostru muncitor salută acest eveniment important cu un avînt sporit în muncă.

Nouă compozitorilor, Partidul Muncitoresc Romîn ne-a arătat calea spre o artă legată de realităţile noi din patria noastră — spre arta realist-socialistă.

Partidul ne învaţă totodată să preţuim moştenirea noastră culturală înaintată; în lumina învăţăturilor sale se desfăşoară procesul de reconsiderare a marilor noştri înaintaşi. Una din figurile luminoase ale istoriei culturii noastre este şi aceea a lui Anton Pann, care de-a lungul bogatei sale activităţi creatoare a fost alături de popor, apropiat de viaţa şi de sufletul lui.

Acestei figuri, a cărei importanţă am putut-o înţelege mai bine în ultimii ani, îi este consacrată compoziţia la care lucrez în prezent — „Variaţiuni simfonice pe un cîntec de Anton Pann". Am avut prilejul fericit să lucrez această compoziţie, în parte, ca aspirant la clasa lui A. Haciaturian, la Conservatorul P. I. Ceaikovski, unde am fost trimis să-mi desăvîrşesc studiile.

Voi căuta să răspund în această lucrare, în măsura puterilor mele, înaltelor cerinţi puse în faţa muzicienilor de către Partid, de către poporul nostru.

THEODOR GRIGORIU

In cei unsprezece ani de la eliberarea noastră de către glorioasa Armată Sovietică, sub înţeleapta îndrumare şi cu ajutorul necontenit al Partidului nostru, viaţa artistică scăpată din jugul regimului burghezo-moşieresc a parcurs un drum de neînchipuit.

Arta noastră nouă, care a moştenit cele mai bune tradiţii ale trecutului şi care şi-a însuşit experienţa artei sovietice, este pusă în slujba poporului, serveşte interesele celor ce muncesc.

Munca de îndrumare, grija şi dragostea nemărginită a Partidului faţă de arte

în general şi faţă de muzică în special a determinat o nouă atitudine, un nou fel de a gîndi în viaţa noastră, a artiştilor, iar din punct de vedere artistic a însemnat pentru noi părăsirea vechilor drumuri şi însuşirea unei noi metode de interpretare.

Personal, aş dori să dovedesc cu concertele pe care le voi da în viitor cît şi ca pedagog, că pun într-adevăr arta mea în slujba poporului, în slujba construirii vieţii noi.

De asemenea îmi propun să popularizez în mase largi, prin concerte, muzica noastră nouă, muzica sovietică şi cea a ţărilor de democraţie populară.

GHEORGHE HALMOŞ
Artist emerit al R. P. R.

Cu prilejul celui de-al doilea Congres al Partidului Muncitoresc Romîn, fiecare om al muncii din patria noastră, examinîndu-şi activitatea sa de pînă acum, face noi planuri de viitor.

Privind la drumul parcurs de mine în muzică după eliberarea patriei noastre, gîndul mi se-ndreaptă cu recunoştinţă către Partid, care m-a ajutat, m-a îndrumat şi mi-a dat încredere în forţele mele. Fără ajutorul Partidului nu aş fi putut trece de la genul pieselor mici de muzică uşoară la lucrări în forme mai mari ca opereta „N-a fost nuntă mai frumoasă", Pastorala pentru flaut şi orchestră şi Rapsodia pentru pian şi orchestră.

Dar, tot Partidul m-a învăţat să continui să mă adresez marilor mase şi prin cîntece. Am înţeles să contribui şi eu la lupta dată împotriva moravurilor şi obiceiurilor vechi prin cîntecul satiric „Măi, neică", prin muzica la spectacolul „Şi Ilie face sport"... ce s-au bucurat de succes tocmai prin actualitatea temei lor.

Am căutat totodată să înfăţişez frumosul chip al tinerilor din zilele noastre, sentimentele lor de dragoste, prietenie, şi bucuria vieţii, printr-o serie de cîntece lirice.

Mă voi strădui în viitor să desăvîrşesc din ce în ce măiestria mea, pentru a putea da lucrări de o valoare crescîndă care să răspundă sarcinii puse de Partid în faţa oamenilor de artă.

NICOLAE KIRCULESCU
laureat al Premiului de Stat

Pentru cei care lucrează în domeniul culturii, Partidul întruchipează de multă vreme principala forţă îndrumătoare în munca lor ştiinţifică. Ne-am învăţat să ascultăm cuvîntul Partidului, să-i cerem sfat şi îndrumare ori de cîte ori ni se părea că ne rătăcim în grelele probleme teoretice. De fiecare dată învăţătura Partidului ne-a luminat, ne-a ajutat să vedem mai limpede problemele şi să ajungem mai repede la limanul dorit. Astăzi ne-ar părea cu neputinţă să mai lucrăm ca altădată, să rezolvăm problemele noastre importante fără ajutorul ideologic şi îndrumarea de fiecare zi pe care ne-o dă Partidul.

Aceste îndrumări sînt la fel de valabile şi pentru acea ramură teoretică, oropsită în trecut şi aşezată la locul însemnat pe care-l merită de-abia în zilele noastre, care se cheamă *muzicologia*. De fapt, fără ajutorul ideologic al Partidului, fără principiile materialiste care stau la baza esteticii noastre — muzicologia nu ar fi putut nici acum, cum nu a putut în trecut, să se constituie ca o ştiinţă.

Ca cercetător al trecutului muzical, învăţătura marxist-leninistă despre moştenirea culturală a fost principalul far călăuzitor al activităţii mele din ultimii ani. Cum aş fi putut desluşi din materialul amănuntelor care se aştern în faţa ochilor cercetătorilor, acele fapte din domeniul legăturilor muzicale romîno-maghiare din trecut care sînt esenţiale? M-aş fi dus cu siguranţă pe o cale greşită fără cunoaşterea principiilor călăuzitoare ale marxism-leninismului.

In ultimii ani am descoperit la Tîrgu Mureş o cantată necunoscută a marelui compozitor Erkel Ferenc, al cărui text trebuia interpretat,— am mai dat o serie de scrisori nepublicate şi rătăcite ale lui Erkel, Mosonyi, Liszt, Abrány etc. care au constituit un obiect principal al cercetărilor mele, — am scris o istorie a muzicii maghiare ardelene în baza cercetărilor mele arhivistice. Cum m-aş fi putut descurca în haosul datelor şi documentelor dacă nu aş fi fost înarmat cu învăţătura marxist-leninistă despre însemnătatea moştenirii culturale, despre existenţa a două culturi — una progresistă, alta reacţionară — în sînul aceleiaşi culturi naţionale?

Congresul al II-lea al Partidului este un eveniment pe care noi îl întîmpinăm cu recunoştinţă. Congresul va da un puternic imbold şi activităţii teoretice a oamenilor de ştiinţă, stimulîndu-i să rezolve problemele pe care procesul de formare a culturii socialiste le pune în etapa actuală de dezvoltare a patriei noastre. Iată de ce aşteptăm Congresul nu numai cu dragoste dar şi cu un profund interes.

Ca muzicolog maghiar, reprezentant al unei minorităţi naţionale, în trecut n-am avut decît un teren foarte restrîns de activitate în domeniul muzicologiei, care a fost şi rămîne visul şi cea mai mare pasiune a vieţii mele. Dacă astăzi acest vis este o realitate, aceasta se datoreşte tocmai politicii Partidului nostru drag, condiţiilor pe care politica sa înţeleaptă le-a creat în Republica Populară Romînă.

Iată de ce în întîmpinarea Congresului ţin să exprim întreaga mea recunoştinţă faţă de Partid, care a stat şi stă în fruntea luptei pentru fericirea patriei noastre democratice. El este conducătorul coloanei noastre de luptă, care merge nestăvilită spre limanurile pline de belşug şi lumină ale socialismului.

LAKATOŞ ISTVAN

Noi compozitorii, creatori inspiraţi din tezaurul nebănuit de bogat al folclorului nostru, am fost îndrumaţi şi ajutaţi în permanenţă în ultimii unsprezece ani de către Partid. Salutăm cu bucurie Congresul al doilea al Partidului, care ne va fi călăuză mai departe pe calea realismului socialist.

Politica Partidului Muncitoresc Romîn ne-a ajutat să abandonăm drumul greşit pe care mergea o bună parte a creaţiei noastre în trecut şi care ne-a dus spre prăpastia formalismului şi a cosmopolitismului; ea ne-a ajutat să facem minunata cotitură care ne-a readus la realitatea patrimoniului nostru naţional. Datorită grijii Partidului în această direcţie au apărut în ultimii ani numeroase lucrări inspirate şi străbătute de seva muzicii noastre populare, de seva vieţii patriei noastre, marcînd un nebănuit avînt al creaţiei.

Sînt încredinţat că directivele Congresului al II-lea al Partidului vor da un nou imbold puterii creatoare a oamenilor muncii în toate domeniile de activitate.

In calitatea mea de modest muncitor pe tărîmul muzicii, salut Congresul Partidului, care va deschide orizonturi tot mai largi în munca de valorificare şi dezvoltare a tezaurului nostru muzical naţional, realizat în sumbrele secole ale trecutului de către anonimii creatori rîvnitori de libertate—autori de nenumărate doine, balade şi hore, care sînt tot atîtea acte de acuzare ale regimurilor din trecut — şi care, legat de realităţile noi din ţara noastră, înfloreşte neîncetat.

DARIU POP

Muzicienii din țara noastră salută cu bucurie cel de-al doilea Congres al Partidului Muncitoresc Romîn.

Succesele obținute în cei unsprezece ani de la eliberare în toate domeniile vieții muzicale, sînt o oglindire a vieții noi făurite sub conducerea Partidului în țara noastră, sînt determinate de condițiile morale și materiale nemaiîntîlnite în trecut, create la noi, muzicienilor profesioniști și amatori. Indrumați de Partid, compozitorii noștri au putut da în acest răstimp un nou curs dezvoltării muzicii romînești. Luptînd împotriva formalismului și a tuturor curentelor decadente zămislite de capitalism, ei au preluat, dus mai departe și ridicat la o treaptă nouă, superioară, tot ceea ce a fost mai înaintat, mai valoros din punct de vedere artistic în muzica din trecut și au pornit pe calea realismului socialist.

Partidul și Guvernul înconjoară cu dragoste pe muzicienii legați de popor, pe cei ce au adus și continuă să aducă o contribuție de preț la dezvoltarea muzicii romînești înaintate. Condițiile materiale în care lucrează azi muzicienii sînt de nerecunoscut față de cele din trecut. Premiile de Stat, achizițiile de creații, concursurile dotate cu premii, casele de odihnă și creație, alături de înaltele distincții acordate celor mai valoroși muzicieni—iată un întreg complex de măsuri menit să stimuleze dezvoltarea muzicii, să ofere muzicienilor condiții optime de lucru.

Toate acestea determină o mare răspundere a noastră, a tuturor celor care, urmînd îndemnul Partidului, trebuie să ne pătrundem în arta noastră de spiritul partinic, trebuie să avem o exigență maximă față de creația noastră pentru a fi în măsură să ridicăm muzica la înălțimea cerințelor artistice ale poporului nostru liber.

LAURENȚIU PROFETA

Alături de milioanele de oameni ai muncii, urez pentru lucrările Congresului al II-lea al Partidului Muncitoresc Romîn, izbîndă și succes.

Urez acel succes care asigură ridicarea nivelului de trai al clasei muncitoare și propășirea culturală necontenită a țării.

S. TODUȚĂ
laureat al Premiului de Stat

Rezultatele Concursului de cîntece instituit de Uniunea Compozitorilor în cinstea celui de-al II-lea Congres al Partidului Muncitoresc Romîn

Examinînd cele peste o sută de lucrări închinate de compozitorii noștri celui de-al doilea Congres al Partidului Muncitoresc Romîn, juriul concursului instituit de Uniunea Compozitorilor a hotărît acordarea următoarelor premii:

Premiul I.

— *Radu Paladi*, pentru cîntecul „Ciocanul și suveica" pe versuri de Nina Cassian;
— *Eugen Koffler*, pentru „Cîntec pentru eroii căzuți" pe versuri de A. G. Robu;

Premiul II.

— *Alfred Mendelsohn*, pentru cîntecul „Mesajul" pe versuri de Mihai Beniuc;
— *Vasile Popovici*, pentru cîntecul „Partidul" pe versuri de Eugen Frunză;
— *Ana Severa Benția*, pentru cîntecul „Impărate pune pace" pe versuri populare.

Premiul III.

— *Dumitru Bughici*, pentru cîntecul „Frunzuliță mîndră floare" pe versuri de Stela Fericeanu.
— *Theodor Bratu*, pentru „Cîntec de urare" pe versuri de A. Toma;
— *Sergiu Sarchizov*, pentru „Cîntecul meu" pe versuri de Ion Serebreanu;
— *Andrei Adorian*, pentru „Cîntecul frăției pionierilor" (în limba maghiară), pe versuri de G. Baciki.

Menționi onorifice: *Florentin Delmar*, pentru cîntecul „Inima ne cîntă" pe versuri de I. Socol, *Mauriciu Vescan*, pentru cîntecul „La Bicaz" pe versuri de N. Nasta, *Richard Oschanitzky*, pentru cîntecul „Wir folgen dir Partei" pe versuri de Fr. Bulhardt, *Lulu Orăscu*, pentru cîntecul „Ni-i Partidul soare drag" pe versuri de Șt. Tita și *P. Vlaiculescu*, pentru cîntecul „La Bicaz și mai la vale", pe versuri de A. Pascali.

Teoria leninistă a reflectării, principiu de bază în orientarea muzicii noastre

de GABRIELA DELEANU

Teoria leninistă a cunoaşterii s-a născut şi s-a dezvoltat o dată cu marile cuceriri ale ştiinţei contemporane, într-un moment al istoriei cînd lupta proletariatului intra în stadiul revoluţiilor proletare. Marele merit istoric al lui Lenin în acest domeniu este acela de a fi fundamentat diferite domenii ale cunoaşterii, prin acea multilaterală dezvoltare a gnoseologiei marxiste formulată în teoria leninistă a reflectării. Pornind de la ideea că există un adevăr obiectiv în afara conştiinţei omului şi că gîndirea omenească este în stare să ne dea şi ne dă adevărul absolut care se alcătuieşte din suma adevărurilor relative, Lenin a definit procesul cunoaşterii lumii şi a legilor ei ca un proces infinit, legat de schimbările necontenite din natură şi de dezvoltarea societăţii. Astfel teoria leninistă nu apare ca o dogmă, ci ea se confirmă şi se dezvoltă o dată cu îmbogăţirea tuturor domeniilor ştiinţei şi artei. In acelaşi timp însă, teoria reflectării leniniste înarmează clasa muncitoare în activitatea ei revoluţionară cu o concepţie care îi dă perspectivă şi claritate în acţiune.

Inflorirea unei arte realist-socialiste presupune însuşirea de către creatori a acestei teorii, care permite cunoaşterea adîncă a realităţii şi a proceselor de abstractizare de care este legat orice act de creaţie.

De la contemplarea vie, la gîndirea abstractă şi de la ea la practică, iată calea dialectică a cunoaşterii adevărului, a cunoaşterii realităţii obiective — aceasta este formularea leninistă pentru procesul cunoaşterii adevărului obiectiv. Deci lucrurile există în afară de noi, percepţiile şi reprezentările noastre nu sînt decît imagini ale lor. Verificarea acestor imagini, distincţia ce o facem între cele adevărate şi cele eronate, fictive, ne este dată de o activitate practică — spune Lenin.

In procesul cunoaşterii lumii obiective, a doua treaptă — cea în care intervine gîndirea abstractă — constituie momentul de generalizare, de ierarhizare, de esenţializare a numeroaselor senzaţii, percepţii şi reprezentări. Fără acest control, fără această fină sită prin care se cern toate sezisările pe care omul le face prin simţuri, nu este posibil nici un raţionament, nici o lege. Acesta este momentul creator în care ştiinţa sintetizează cunoştinţele în legi — iar arta, în imagini artistice, specifice fiecărui gen de artă în parte.

Se cuvine să amintim aci că de o mare însemnătate pentru teoria leninistă a reflectării sînt cuceririle ştiinţei pavloviste în domeniul fiziologiei, a activităţii nervoase superioare. Pavlov a arătat felul în care creierul omului, ca produs al materiei superior organizate, reflectă natura, cum prin activitatea creierului se ajunge la abstracţiune. Pavlovismul adînceşte formularea leninistă a treptelor cunoaşterii pe baza experimentelor, arătînd că întreaga activitate nervoasă superioară are la bază acţiunea directă a fenomenelor realităţii asupra organelor de simţ (primul sistem de semnalizare), adică ceea ce Lenin defineşte în treapta „contemplării vii". Dar ceea ce este mai interesant pentru problemele specifice ale artei noastre este faptul că Pavlov subliniază ca principiu de bază al învăţăturii sale, ideea unităţii indisolubile între primul şi al doilea sistem de semnalizare, în activitatea nervoasă superioară a omului, ideea unităţii dintre momentul senzorial şi cel raţional.

Cum este posibilă, sau mai bine zis, cine face posibilă trecerea de la treapta senzorială la cea raţională?

Răspunsul l-au dat clasicii marxism-leninismului care au arătat felul în care a apărut limba în societatea omenească, ca rezultat al procesului muncii, deci capacitatea omului de a crea un al doilea sistem de semnalizare, prin *cuvînt*. Astfel, în procesul cunoaşterii realităţii, apare, prin existenţa cuvîntului, sinteza semnalelor din primul sistem, adică un semnal sintetizat. „Orice cuvînt reprezintă deja o generalizare" — spune Lenin.

Să trecem la domeniul muzicii. Muzicologia sovietică arată că originea muzicii este legată de primele manifestări ale ideologiei, poate chiar de primele manifestări mai vechi decît articularea sunetului, adică decît limba.

Nu însemnează oare că şi primele frînturi de melodie, primele motive, sintetizează experienţa de viaţă a omului, datorită faptului că aceste cîteva sunete au fost asociate cu un număr enorm de excitaţii exterioare (ale lumii exterioare) şi interioare, produse în legătură cu funcţia socială a omului în muncă? Acolo unde există şi ritm şi diferenţă de înălţime a sunetului, nu avem de-a face cu o imagine muzicală rudimentară, adică cu o reflectare sintetică a realităţii legată şi de nevoia de a intra în comunicare cu semenii săi? Cunoaşterea celor mai vechi documente muzicale şi în acelaşi timp a practicii muzicale la diferite triburi din insulele Pacifi-

cului, întăreşte ideea că acolo unde există o muncă a omului, există şi o ideologie, o concepţie despre fenomenele vieţii, iar muzica, reprezentînd o formă de cunoaştere a realităţii obiective, conţine un număr (redus) de intonaţii, ca generalizare a fenomenelor vieţii.

In generarea acestor intonaţii trebuie ţinut seama de faptul că muzica nu devine decît tîrziu o artă independentă şi că naşterea şi dezvoltarea ei este legată de cuvînt.

Cu cît cuvîntul, acest semnal sintetizat, trece la abstractizări ce cuprind sfere din ce în ce mai largi, definind din ce în ce mai subtil raportul dintre fenomenele vieţii, cu atît muzica îşi va înmulţi şi adînci intonaţiile ei specifice, repetînd unele, creînd asociaţii din ce în ce mai variate în mintea omului, îmbogăţind limbajul muzical cu mijloace noi, pe care poporul le şlefuieşte mereu.

Prin urmare, reflectarea realităţii în muzică se arată ca un proces condiţionat istoriceşte de stadiul vieţii sociale şi de ideologia omului într-un moment dat. Intreaga istorie a muzicii arată în chip hotărîtor că între muzică şi viaţă există o legătură indisolubilă — că muzica reflectă realitatea.

*

Cu toate că în problema reflectării leniniste există mult material în muzicologia sovietică şi au existat unele încercări de sinteză şi la noi — discuţiile purtate la secţia de muzicologie a Uniunii Compozitorilor au atins destul de rar punctele nodale ale însuşirii acestei teorii de către creatorii noştri. Există oarecum ideea că toate aceste lucruri sînt ştiute şi că nu adîncirea şi însuşirea creatoare a ideologiei, prin analize şi lupte de opinii, ar constitui armătura solidă a creaţiei, ci ceea ce vine „de aici mai departe". Concret, dezbaterea specificului muzical, a limbii muzicale, a mijloacelor de expresie este văduvită tocmai de elementul esenţial, de felul în care aceşti factori (armonia, instrumentaţia etc) contribuie sau nu la reflectarea realităţii într-o operă muzicală dată.

Ba mai mult: se emite uneori ideea că este posibilă creaţia de artă realist-socialistă de către compozitori cu talent chiar dacă sînt nepăsători faţă de problemele ideologice ale creaţiei lor. Ei fac adică realism-socialist fără să ştie, în virtutea marii lor sensibilităţi artistice. Cu toate că o atare afirmaţie capătă imediat un corectiv prin citarea exemplului fericit pe care îl prezintă compozitorii sovietici — la care se îmbină înaltul nivel teoretic cu practica profesională — afirmaţia nu rămîne mai puţin hazardată... Se legitimează astfel ideea inutilităţii unei munci perseverente pentru însuşirea unui nivel ideologic, pledoaria fiind fundamentată pe experienţa cîtorva genii ale artei din trecut (sau eventual în viaţă încă), a căror creaţie poartă pecetea vieţii şi aspiraţiilor maselor largi.

Este credem util să precizăm că pe o astfel de linie de gîndire pot apărea şi toţi autodidacţii istoriei, marii inventatori care eventual au rămas repetenţi în primele clase şi care s-au dovedit a fi nu mai puţin geniali. Poate fi asta un argument pentru a minimaliza importanţa unui învăţămînt organizat ? Ni se pare totuşi că nu aşa se pune problema.

Insuşirea şi adîncirea ideologiei cu care marxism-leninismul înarmează clasa muncitoare, detaşamentul ei organizat şi creatorii apropiaţi de Partid, duce la luminarea unui drum mai drept către ţintă, către o artă capabilă să ajute la transformarea lumii, fără a lăsa pe fiecare să bîjbîie pînă cînd sensibilitatea sau instinctul îl va duce pe o cărare proprie către luminiş.

Frica acelora cărora li se pare că lozinca „nivelului ideologic" se repetă cam des şi prea stăruitor pentru urechi fine, asemenea cîntecului de cuc, nu poate fi motiv de a eluda această condiţie, fără de care ideea înfloririi unei arte realist-socialiste în patria noastră nu capătă viaţă.

*

Strîns legat de teoria reflectării leniniste, realismul în artă — şi în condiţiile noastre istorice, realismul socialist — presupune capacitatea de a sezisa esenţialul, tipicul. Adică este vorba tocmai de punerea în mişcare a acelei site fine de care vorbeam mai sus şi care va elimina tot ce este balast inutil, fapt divers, sentiment dulceag. In virtutea unui asemenea criteriu, treapta aceasta de abstractizare, de generalizare, are drept pîrghie prezenţa în conştiinţă a factorului social, integrarea creatorului în ansamblul de idei şi sentimente care, pe de o parte, zugrăvesc veridic caracterele specifice ale vieţii în continuă transformare, pe de altă parte, prin această conturare a tot ce este mai viu, mai bun în viaţă, în luptă cu tot ce este vechi şi putred, devine factor de mobilizare în construirea unei lumi noi. Acest proces al generalizării, al tipizării, este un proces conştient, în care elementul raţional are o importanţă hotărîtoare, din care nu poate lipsi sentimentul, ataşamentul faţă de popor şi de cauza proletariatului, faţă de cauza eliberării omenirii de sub exploatare. Fără acest ataşament nu este posibilă decît „mimarea" unei arte realiste, pe baza experienţei artei realiste din trecut, fără avîntul fanteziei creatoare, fără acel elan înnoitor, generator de noi valori, pe care-l dă romantismul revoluţionar şi spiritul artei realist-socialiste.

In muzică, artă complexă prin însuşi caracterul ei de continuă mişcare, reflectînd infinite nuanţe ale gîndirii şi simţirii omeneşti, perceperea realităţii se face pe baza acelor complexe sonore primordiale de imagini şi sens, — cum defineşte muzicologul sovietic Vanslov, intonaţia.

Cîntecul popular, aşa cum am arătat mai sus, conţine acele imagini individuale, tipice.

Deci o condiţie a exprimării unui conţinut so-

cialist este existența unui înveliș intonațional corespunzător, a unei forme naționale.

Am dori să ne referim aci la o problemă care face obiectul discuțiilor celor mai frecvente în cenaclele Uniunii Compozitorilor și care credem, reclamă anumite precizări. Este vorba de întemeierea unei școli naționale a muzicii romînești.

Școlile muzicale naționale au avut în trecut un rol bine definit, ele dezvoltîndu-se în procesul formării și dezvoltării unor burghezii naționale, în procesul afirmării tendințelor de eliberare de sub tirania puterii feudale străine sau proprii. Astfel s-a păşit înainte în făurirea unei arte naționale, cu rădăcini adînci în arta maselor populare, chemate să militeze alături de burghezie pentru aceeași cauză. Așa a fost de exemplu școala națională cehă etc.

O școală de artă, în general, presupune o atitudine militantă împotriva unei concepții cosmopolite, dezagregante, presupune emiterea unor teze convingătoare, a unor concepții clar formulate, pe baza unei ideologii comune acelui grup de oameni. De pe ce poziții pot milita compozitorii noștri? De pe poziția atașamentului față de muzica poporului, a tot ce a fost bun în tradițiile de viață și de luptă ale maselor populare? Acesta este un principiu conducător al artei realist-socialiste, pe care estetica marxist-leninistă l-a formulat cu grijă, iar muzicologia sovietică l-a aplicat consecvent. Sînt oare unele deziderate ale acestei școli care se situează în afara ideologiei marxiste, care contravin legilor estetice ale marxismului? Nu s-au afirmat și nu sînt cunoscute astfel de postulate!

Ne întrebăm: oare la ce se referă noțiunea de „național"? La conținutul muzicii? El este rezultatul unei reflectări a vieții din țara noastră unde se construiește socialismul. Este clar că nimănui nu-i va trece prin cap că o școală națională de azi poate reflecta în muzică altceva decît viața noastră, a tuturor, cu ce are ea mai caracteristic, mai bun.

Oare lupta pentru programatism nu este legată de dragostea față de popor și de muzica lui? In însăși întrebuințarea intonațiilor populare caracteristice unei școli naționale nu este conținută ideea de programatism? Doar nu citarea formală sau stilizarea sterilă a elementelor muzicale folclorice poate fi la baza unei atari școli, ci prelucrarea acelor melodii care caracterizează experiența de veacuri a poporului și care sînt tratate simfonic, adică dezvoltate, opuse și generalizate într-un înalt grad de sinteză a gîndirii muzical-filozofice! Dar și acest lucru este preconizat de estetica marxistă. Și atunci, nu este oare mai logic să considerăm școala națională ca o consecință firească a luptei pentru o artă realist-socialistă, nu este mai cuprinzătoare, mai plină de perspectivă înscrierea ei în sfera largă a unei arte combative în spirit de partid, împotriva tuturor tendințelor decadente, sterile și ermetice? Imbogățirea muzicii romînești cu un limbaj intonațional mai modern, cum se afirmă deseori în discuțiile de la Uniunea Compozitorilor, poate fi un postulat în sine, sau acest lucru decurge direct dintr-o cuprindere nouă, dintr-un unghi nou din care se privește realitatea? Cu toții sîntem de acord că o școală națională azi nu poate fi axată pe ideile pornite dintr-un atașament patriotic de tip burghez. Această lozincă ce se află la ordinea zilei și în alte țări — unde însă impasul și dezorientarea caracterizează arta care a fugit de realitate și care este năpădită de cosmopolitism — are acolo un rol progresist, dar totuși destul de limitat, ea purtînd adesea o pecete burgheză.

Inlăuntrul lagărului păcii și democrației domnește respectul cuvenit integrității naționale a fiecărui stat, respectul față de arta fiecărui popor în parte. Noi sîntem o națiune închegată, iar ceea ce vrem să arătăm omenirii întregi în acest moment al istoriei noastre, este aportul poporului nostru la lupta pentru pace, pentru construirea socialismului de care nu poate fi rupt aportul pe tărîm cultural. Nimeni nu ne împiedică, ba chiar sîntem îndemnați, să iubim și să promovăm arta noastră populară, să-i dăm noi forme de viață, care s-o înscrie cu litere de aur în cartea istoriei muzicii universale. Dar să ne fie clar: ideologia noastră nu vine dintr-o platformă de școală, ci ea este ideologia clasei muncitoare, a Partidului ei, care cheamă pe toți creatorii atașați și patrioți să contribuie prin creația lor la făurirea istoriei. Această ideologie implică trăsături de largă înțelegere și respect față de orice artist cinstit, dornic să servească prin arta lui, poporul. Ideologia aceasta este necruțătoare în demascarea permanentă a infiltrațiilor gîndirii burgheze, idealiste, în concepția despre lume a clasei muncitoare. Insăși teoria leninistă a reflectării s-a născut în lupta cu teoriile idealiste care afirmă incognoscibilitatea lumii, incapacitatea senzațiilor, a reprezentărilor și a noțiunilor de a reprezenta fenomenele obiective.

*

Nici cu privire la principiul programatismului conținut în metoda realist-socialistă — principiu al metodei de reflectare a realității — nu s-a găsit încă o unitate de vederi în sînul secției de muzicologie a Uniunii Compozitorilor, pentru a putea veni astfel în ajutorul creației.

Pentru unii, orice muzică cu un conținut de sentimente și idei conturat și pregnant exprimat, este o muzică programatică.

Cu alte cuvinte, acolo unde există teme, melodii și intonații precise (ca în Simfonia a VIII-a de Beethoven de exemplu), se poate vorbi despre programatism. Deci este suficient ca atitudinea filozofică, ideile generalizatoare ale unei simfonii să poată fi ușor exprimate în cuvinte (căci fără cuvinte e greu să exprimăm adevăruri obiective despre fenomenele vieții, fie că acestea din urmă sînt din domeniul obiectiv sau subiectiv), și amatorii de muzică programatică vor ve-

dea cu orice preţ aici expresia unui program prestabilit.

De aci ar reieşi că orice lucrare realistă este programatică. Reflectarea realităţii în muzică se poate face însă pe două căi: fie prin muzică programatică, fie printr-o muzică nelegată de un program definit. Noţiunile de „program" şi „programatism" au apărut în istoria muzicii cu un anumit sens şi nu există nici un temei de a renunţa la acesta. O asemenea renunţare nu poate duce decît la confuzii, la o înţelegere greşită a chemării adresată compozitorilor de a scrie muzică cu program. Desigur că avem nevoie de lucrări în toate genurile muzicii, dar pentru acei creatori, pătrunşi de frumuseţile „concrete" ale vieţii noastre de azi, programatismul ni se pare că nu este un comandament dinafară, ci este strîns legat de acel ataşament care pune în faţa creatorilor probleme noi de creaţie, este legat de acea fantezie creatoare de care pomeneam mai sus. Astfel compozitorul simte nevoia să transmită propriile sale gînduri şi sentimente în legătură cu viaţa de azi, tocmai celor care o făuresc. Nu neagă nimeni că aceeaşi intensitate de sentimente, acelaşi ataşament poate să-şi găsească expresia în forme de muzică neprogramatică.

De lămurirea procesului reflectării sînt legate de fapt toate problemele creaţiei şi muzicologiei. Este sarcina secţiei de muzicologie a Uniunii Compozitorilor de a organiza dezbateri care să ducă la clarificarea deplină a principiilor şi a modului în care se aplică în creaţia noastră, cît şi la precizarea deplină a sensului unor noţiuni de primă importanţă, contribuind astfel la progresul gîndirii muzicologice în patria noastră.

Şcoala naţională şi spiritul de partid

de GEORGE BĂLAN

Majoritatea opiniei publice muzicale de la noi a îmbrăţişat cu entuziasm ideea de şcoală naţională, sub semnul ei desfăşurîndu-se astăzi mai toate dezbaterile noastre de creaţie. Chemarea de unire a străduinţelor tuturor compozitorilor şi muzicologilor în vederea unei cît mai puternice afirmări a şcolii naţionale de compoziţie s-a dovedit astfel a răspunde unor necesităţi reale ale dezvoltării muzicii româneşti. Şi totuşi, deşi lozinca aceasta este la ordinea zilei, despre problema şcolii naţionale nimeni nu scrie nimic, preferînd pentru nu ştim ce motiv, comentariile orale. Poate din lipsă de răspundere, şi implicit, din teama inspirată de cunoscutul precept latin care spune că „scripta manent"? Sau poate din dulcea comoditate în care se complac nu puţini muzicologi ai noştri, cărora li se pare mai la îndemînă a căuta în rafturile Academiei programele de concert ale Smarandei Şaptesate, decît să înfrunte o problemă pentru care nu există nici bibliografie, nici citate consacrate ! N-am putea preciza. Despre motivele care fac ca muzicologia noastră să ezite a aborda problema şcolii naţionale este greu să te pronunţi cu temei. Ceea ce însă oricare poate observa este că din această tăcere — specific muzicologică! — s-au născut ciudate variante şi interpretări, în care fantezia şi presupunerile personale îşi au o parte impresionantă de contribuţie. Ideea de şcoală naţională este acceptată cu însufleţire de către majoritate, dar despre ea aproape fiecare vorbeşte în felul său. Cu alte cuvinte, pentru a reveni la străbunii noştri romani, *quod capita tot sensus!*

Mai întîi, ce este o şcoală? Fără a recurge la dicţionare savante, oricine poate deduce din cunoştinţele de istoria artei că şcoala este o grupare de creatori legaţi între ei prin ideologia lor, prin atitudinea lor faţă de viaţă, prin principii artistice comune. Tocmai ideea aceasta de comunitate a aspiraţiilor ideologice artistice defineşte o şcoală, deosebind-o de tendinţele răzleţe, izolate şi justifică constituirea ei într-un anumit moment istoric. O şcoală se constituie din necesitatea ca, prin unirea eforturilor individuale ale creatorilor care cred într-un ideal artistic comun, acest ideal să se afirme, să triumfe, să cîştige noi conştiinţe. Se vorbeşte la noi despre o şcoală naţională. Aceasta înseamnă că tendinţa sa esenţială o constituie reliefarea a ceea ce este mai original, mai caracteristic în fizionomia poporului nostru, conform acelui principiu în virtutea căruia „orice naţiune, indiferent dacă este mare sau mică, are particularităţile ei calitative, un specific care îi aparţine numai ei şi care nu se găseşte la alte naţiuni. Aceste particularităţi alcătuiesc acea contribuţie pe care fiecare naţiune o aduce la tezaurul comun al culturii mondiale, completîndu-l şi îmbogăţindu-l". (Stalin).

Ideea de şcoală naţională nu este o invenţie a secolului XX şi cu atît mai puţin a zilelor noastre. Şcolile naţionale au apărut în muzică încă din prima jumătate a secolului trecut, într-o strînsă legătură cu avîntul mişcărilor populare de eliberare socială şi naţională ce urmaseră revoluţiei franceze. Are loc o schimbare radicală în conştiinţa compozitorilor. Cercul preocupărilor acestora se lărgeşte considerabil. Năzuinţa lor principală este de a înfăţişa în muzică bogata viaţă sufletească a omului simplu din popor, îndeosebi a ţăranului, minunata sa creaţie folclorică. Scopul ? Acela de a întări încrederea poporului în forţele sale, de a trezi admiraţie faţă de virtuţile acestuia şi de a atrage astfel cît mai mulţi

simpatizanţi în jurul mişcării populare. Oricît de deosebită ar fi şcoala rusă de cea maghiară şi cea poloneză de cea norvegiană, un fapt este însă incontestabil : şi într-o ţară şi în alta, eforturile compozitorilor care se străduiau să întemeieze şcoli naţionale erau însufleţite şi închegate de un ideal artistic comun, generat de poziţiile ideologice cele mai înaintate ale vremii. Era vorba, în majoritatea cazurilor, de lupta intelectualilor democrat-revoluţionari, încrezători în rezervele uriaşe de forţe ale ţărănimii şi convinşi că aceasta va săvîrşi mult aşteptata înnoire socială. De aici interesul puternic pentru viaţa ţăranului, de aici preţuirea şi valorificarea creaţiei acestuia. Şi muzica lui Glinka şi aceea a lui Musorgski, şi muzica lui Chopin şi aceea a lui Smetana sînt pătrunse de un asemenea ideal artistic pe care li-l indicau forţele sociale cele mai înaintate ale epocii şi ţării lor.

In ce constă acel ideal artistic care poate cimenta şcoala noastră naţională de compoziţie ? Este limpede pentru oricine că acest ideal nu mai poate fi identic cu acela care i-a călăuzit pe Glinka şi Musorgski, pe Erkel şi pe Smetana. A privi şi înţelege astăzi poporul din perspectiva satului patriarhal sau a răscoalelor ţărăneşti, ar fi curat anacronism. Altele sînt forţele şi ideile sociale dominante în epoca noastră, altul trebuie să fie aşadar conţinutul metodei de creaţie artistică. Cu alte cuvinte, pentru a merge în sensul firesc în care s-au constituit şi dezvoltat încă în secolul trecut şcolile naţionale, compozitorii nu au de ales decît o singură cale — aceea indicată de forţa socială cea mai înaintată a epocii noastre — clasa muncitoare condusă de Partidul comuniştilor. Realismul socialist, metodă ce îmbină experienţa de secole a artei cu cerinţele transformării socialiste contemporane, este idealul artistic pe care Partidul îl pune în faţa artiştilor. A-ţi însuşi acest ideal ni se pare unicul mijloc de a da şcolii noastre naţionale o solidă coloană vertebrală, coeziunea ideologică ; în afara lui n-ar putea exista decît pălăvrăgeală şi demagogie despre şcoala naţională, sau în orice caz, doar o aparenţă nobilă a unei asemenea şcoli. Realismul socialist dă şcolii naţionale conţinut concret, sens actual.

Neîncrederea cu care unii compozitori au privit şi continuă să privească această metodă este expresia unei neîntemeiate convingeri după care realismul socialist ar fi o metodă confecţionată ad-hoc, impusă dinafară creaţiei şi izvorîtă din raţiuni exclusiv politice. Ideologia Partidului şi metoda de creaţie artistică promovată de acesta nu pot fi însă înţelese ca ceva rupt de întreaga dezvoltare a culturii şi artei universale, decît de acei care cunosc „după ureche" această ideologie. Orice om de cultură care nu respinge aprioric orice idee a marxismului, ci se apleacă asupra ei cu răbdarea cercetătorului, îşi dă seama că, de fapt, comunismul este o sinteză superioară a tot ce a produs mai bun mintea omenească în domeniul filozofiei, al acţiunii pe tărîm social. „Numai atunci poţi deveni comunist — spune Lenin — cînd îţi îmbogăţeşti mintea prin cunoaşterea tezaurului de cunoştinţe pe care le-a adunat omenirea", deoarece „cultura proletară nu este ceva ieşit de nu ştiu unde, nu este o născocire a oamenilor care îşi zic specialişti în cultura proletară. Ar fi cu totul absurd. Cultura proletară trebuie să fie dezvoltarea după anumite legi a acelui bagaj de cunoştinţe pe care omenirea le-a elaborat sub jugul societăţii capitaliste, a societăţii moşiereşti, a societăţii birocratice". Realismul socialist, ca parte integrantă a ideologiei clasei muncitoare, este la rîndul său dezvoltarea din punctul de vedere al epocii noastre, a celor mai valoroase tradiţii ale istoriei muzicii. Metoda noastră este realistă deoarece ea urmăreşte, nu combinaţii sonore gratuite, ci înfăţişarea veridică a realităţii şi în primul rînd a trăirilor sufleteşti ale oamenilor, aşa cum au făcut la vremea lor Bach, Beethoven, Chopin, Brahms, Ceaikovski, Musorgski, şi ceilalţi mari clasici. Conţinutul realismului nostru este socialist deoarece omul contemporan în numele căruia vorbeşte compozitorul, nu mai este nici omul din lumea lui Bach, nici acel de pe timpul lui Ceaikovski, ci omul epocii de construire a orînduirii socialiste, omul cu fizionomia morală specifică pe care i-o imprimă această epocă.

Unii dintre acei cărora noţiunea de realism socialist nu le era prea agreabilă sau apropiată, au crezut că găsesc în ideea de şcoală naţională şi în îmbrăţişarea acestei idei un mijloc de a se deroba de la principiile metodei realismului socialist. Ei s-au simţit atraşi de acest principiu al valorificării cîntecului folcloric, pe care o şcoală naţională îl presupune într-un mod deosebit de evident. Poate însă constitui acest principiu al valorificării folclorului, factorul unificator din punct de vedere ideologic şi organizatoric al unei şcoli? După părerea noastră acest lucru nu e cu putinţă. De folclor compozitorul se poate apropia din perspective diferite; folosirea lui poate sluji, spre exemplu, ca mijloc de a slăvi frumuseţea morală a poporului dar şi de batjocorire a chipului acestuia (în felul în care o face Stravinski în a sa „Poveste a soldatului"); ca mijloc de a cînta cu accente viguroase frumuseţile patriei, dar şi de delectare intelectualistă sau impresionistă în faţa unor asemenea privelişti. Astfel de perspective nu numai că nu pot apropia pe compozitori închegîndu-i într-o şcoală, dar îi diferenţiază şi îi despart, fenomen incompatibil cu ideea de şcoală care presupune, dimpotrivă, unitate şi coeziune. Reiese, în consecinţă, că nu un principiu artistic abstract — prezenţa intonaţiilor populare — poate cimenta rîndurile unei şcoli naţionale, ci o atitudine identică a membrilor ei faţă de viaţă, o ideologie comună. Cei care îşi închipuiau că pot evita realismul socialist refugiindu-se la sînul „şcolii naţionale", îşi furau de fapt singuri căciula, deoarece o şcoală este de neconceput fără o bază ideologică solidă, obligatorie pentru toţi membrii ei. Care însă altă ideologie decît aceea a marxism-leninismului, a partidului revoluţionar al clasei muncitoare,

ar putea astăzi închega rîndurile unei şcoli naţionale?

Şi e vorba aci nu numai de aspectul ideologic dar şi de cel organizatoric al problemei. Fără îndrumarea Partidului ar fi putut oare deveni Uniunea Compozitorilor detaşamentul puternic şi numeros pe care ea îl constituie astăzi, tribuna principală de pe care se militează pentru dezvoltarea şcolii naţionale de compoziţie? Ştiut este că, în trecutele regimuri, cu nimic interesate în promovarea materială şi morală a compozitorilor, fosta „Societate" nu a putut deveni un astfel de detaşament, o astfel de tribună; dimpotrivă — în ciuda strădaniilor unor compozitori în frunte cu George Enescu — ea era măcinată de cele mai divergente tendinţe ideologice şi îşi ducea existenţa mai ales în virtutea rostului său financiar-juridic.

Eliberîndu-i de grijile materiale, Partidul a creat compozitorilor posibilitatea de a face cu adevărat din Uniunea lor expresia organizatorică a ideii de şcoală naţională, de a înmănunchea toate forţele componistice ale ţării sub steagul aceleiaşi ideologii, al unui ideal artistic comun.

Cei care îşi strigă gălăgioşi apartenenţa lor la şcoala naţională de compoziţie dar ignoră sau evită intenţionat problema orientării ideologiei comune a acesteia, nu sînt de fapt partizani, ci adversari ai şcolii naţionale. Căci a-i lua unei şcoli artistice ideologia, atitudinea faţă de viaţă, înseamnă a-i smulge însăşi esenţa, sufletul, raţiunea ei de existenţă, a o transforma într-o fantomă. Singura cale pe care se poate lupta pentru înflorirea şi întărirea rîndurilor şcolii noastre naţionale este aceea a militării de pe poziţiile ideologice ale partidului clasei muncitoare, pentru victoria socialismului şi a artei realismului-socialist. O asemenea situare pe un punct de vedere care aparţine forţei celei mai înaintate a epocii noastre, estetica marxist-leninistă o numeşte *spirit de partid.*

Trebuie înlăturată zgura vulgarizatoare cu care a fost acoperită această noţiune de interpretările schematice ce i-au fost date. Unii au văzut în ea obligaţia ca orice compozitor care-şi însuşeşte metoda realismului socialist, să fie înregimentat în rîndurile Partidului ca organizaţie politică. Altora, ideea spiritului de partid le-a părut ca o imixtiune brutală a politicii în creaţia compozitorului, o intervenţie dinafară care constrînge şi îngustează procesul de creaţie. Este firesc ca o asemenea înţelegere a spiritului de partid să îndepărteze pe compozitori de ideologia Partidului, de realismul socialist, şi, implicit, să împiedice consolidarea şcolii noastre naţionale, cimentarea rîndurilor ei. Trebuie să recunoaştem că politica dură, a fostei conduceri a Uniunii Compozitorilor, care nu a promovat explicarea răbdătoare şi convingătoare a ideologiei marxist-leniniste, a contribuit, într-o măsură, la încetăţenirea unei asemenea înţelegeri a principiului spiritului de partid, o serie de tovarăşi depărtînd astfel pe unii compozitori, de Partid, şi de ideile acestuia; politica lor s-a dovedit astfel dăunătoare intereselor Partidului. Şi autorul rîndurilor de faţă s-a aflat într-o vreme sub influenţa acestui mod de a înţelege problema spiritului de partid.

Cu cît înaintăm însă spre socialism, capacitatea noastră de a înţelege problema legăturii între compozitor şi contemporaneitate, se maturizează, se adînceşte. Tot mai mare devine numărul acelora care încep să-şi dea seama că a-ţi însuşi spiritul de partid în creaţia muzicală, nu înseamnă nici a fi membru de partid, nici a face paradă de convingeri politice (ceea ce echivalează cu demagogia). Spirit de partid dovedeşte acel compozitor a cărui creaţie apare ca întruchipare consecventă a ideilor înaintate ale epocii noastre.

Să ne explicăm. Realismul socialist cere compozitorilor să oglindească în creaţia lor spiritul epocii noastre, epocă de zguduitoare transformări, de dramatică ciocnire a forţelor revoluţionare cu vestigiile lumii vechi, de impetuoasă ofensivă a energiilor populare descătuşate. Compozitorii au în faţa lor „tabloul grandioasei acţiuni de sfărîmare a vechiului şi de înfrigurată construire a noului" (Stalin). Ca în nici o altă artă poate, simfonismul oferă compozitorului posibilitatea de a înfăţişa în modul cel mai răscolitor acest spirit al epocii noastre, simfonismul fiind după cum se ştie, acel principiu de creaţie care urmăreşte dezvăluirea unui conţinut de idei prin intermediul unui sistem complex de imagini muzicale care se înfruntă, se ciocnesc, se influenţează, se dezvoltă. Nu rezultă de aci că a lupta pentru afirmarea unei concepţii simfonice în muzică, înseamnă a lupta pentru oglindirea a ceea ce e contemporan, caracteristic în viaţa poporului nostru ?

Un alt exemplu: atrăgînd atenţia compozitorilor asupra sterilităţii artistice la care duc speculaţiile muzicale abstracte, intelectualiste, realismul socialist îndeamnă pe compozitori să dea imagini vii, elocvente, ale realităţii, să creeze cu alte cuvinte nu o muzică ermetică, ci una al cărui sens să se impună cu forţă ascultătorului. Este vorba de acea muzică programatică în înţelesul larg al cuvîntului, acea muzică care trezeşte în conştiinţa auditorului o mare bogăţie de sentimente, idei, imagini ce se pot oricînd constitui într-un program al cutărei sau cutărei compoziţii. Nu trebuie să deducem că a milita pentru o puternică afirmare a principiului programatic în muzica noastră, înseamnă a milita pentru o oglindire concretă a vieţii, pentru o artă apropiată şi accesibilă poporului ?

Şi, în sfîrşit, un ultim exemplu. Un principiu esenţial al realismului socialist în muzică îl constituie folosirea intonaţiilor cîntecelor populare pentru imprimarea conţinutului nou revoluţionar pe care-l impune compozitorilor realitatea noastră contemporană. Dar un asemenea conţinut, cîntecul tradiţional al poporului nostru nu-l poate exprima decît integrat unei concepţii simfonice, singura capabilă a dezvălui esenţa fenomenelor vieţii, lupta forţelor anta-

gonice, dezvoltarea și perspectivele acestei lupte. Nu se impune de la sine concluzia că toate eforturile acestor compozitori care se străduiesc să demonstreze prin creația lor capacitatea cîntecului popular de a servi drept bază marilor dezvoltări simfonice, se înscriu pe linia ideilor celor mai înaintate ale epocii?

Am putea înmulți exemplele de acest fel, dar din cele amintite ni se pare a se degaja cu suficientă claritate ideea că lupta consecventă pentru simfonism, pentru programatism, pentru o tratare în spirit contemporan a intonațiilor populare alcătuiește *conținutul concret* al spiritului de partid în creație. Căci nu în vorbe ci în fapte, mai precis în fapte muzicale, se manifestă atașamentul compozitorului pentru o anumită ideologie, pentru un anumit ideal artistic.

Cele mai bune și mai unanim apreciate creații ale muzicii noastre sînt acelea care întruchipează mai consecvent, mai puternic aceste principii artistice înaintate. Tocmai forța și pregnanța cu care oglindesc spiritul epocii noastre dau vigoare și fac iubite lucrări ca oratoriul „Tudor Vladimirescu" de Gh. Dumitrescu, suita de balet „Cînd strugurii se coc" de M. Jora, „Prăbușirea Doftanei" și Simfonia a V-a de Mendelsohn, Cvartetul lui Ion Dumitrescu, Suita a II-a a lui Ludovic Feldman, suita „Ogoare noi în lunca Prutului" de S. Natra, „Balada despre Gh. Doja" de C. Palade, liedurile pe versuri populare ale Hildei Jerea, poemul-cantată „Mierla lui Ilie Pintilie" al lui Anatol Vieru și numeroase altele.

Mulți compozitori, a căror creație oglindește prin patosul, robustețea și tensiunea ei emoțională, spiritul înnoitor al vremurilor noastre, nu și-au propus în mod premeditat să militeze de pe poziții ideologice partinice. Aici intervine însă specificul procesului de creație. Sensibilitatea artistică joacă la un creator un rol mult mai important, mai hotărîtor decît activitatea raționalteoretică. Aceasta și face ca la mulți compozitori, scriitori, pictori, să se creeze o discrepanță între sensibilitatea și gîndirea artistică, deosebit de ascuțită, vie, receptivă la tot ce e nou, și gîndirea filozofico-politică înțepenită adesea în forme înapoiate, depășite. Nu au oglindit oare Balzac și Tolstoi, acești doi titani ai literaturii, ideile înaintate ale epocii lor, în pofida concepțiilor filozofico-politice reacționare care-i stăpîneau — monarhismul legitimist pe unul, patriarhalismul țărănesc și non-violența pe celălalt? In acest spirit trebuie înțeles și fenomenul petrecut cu mai mulți compozitori ai noștri. Noul din viață s-a impus cu atîta putere sensibilității lor artistice încît, ca creatori cinstiți, ei n-au putut să nu-l redea cu toată sinceritatea și forța talentului lor. Se verifică treptat adînca justețe a îndemnului pe care Stalin îl adresa scriitorilor, spunîndu-le: „Oglindiți cinstit viața și veți ajunge singuri la marxism".

Apropierea compozitorilor de ideologia Partidului este așadar o lege obiectivă a dezvoltării creației muzicale în condițiile construirii socialismului, lege a cărei acțiune se exercită nu numai asupra compozitorilor ce-și însușesc pe cale rațională filozofia marxist-leninistă, dar și asupra tuturor creatorilor cinstiți, devotați poporului lor. In legătură cu aceștia din urmă ne amintim — cerem scuze dacă această comparație nu e în tonul „grav" al studiului de față — de clasicul personaj molieresc domnul Jourdain, care făcea proză fără să știe. O seamă de compozitori de talent, puțin interesați și adesea chiar nepăsători față de problemele ideologice ale creației lor, fac realism-socialist fără să știe, tocmai în virtutea marii lor sensibilități artistice, a probității lor profesionale. Nu trebuie dedus de aici că pledăm pentru indiferență față de problemele orientării ideologice a școlii noastre naționale, pentru „jourdain-ism" în compoziție, pentru dezvoltarea spontană, de la sine, a realismului socialist.

Cu cît va fi mai deplină concordanța între practica componistică — asupra căreia spiritul epocii își pune o inevitabilă pecete — și concepțiile teoretice, nivelul gîndirii social-estetice a compozitorului, cu atît creația acestuia va fi mai consecventă, mai unitară din punctul de vedere al reflectării epocii noastre. Ce minunat exemplu ne oferă marii compozitori contemporani Șostakovici și Haciaturian! Ei militează în numele ideologiei comuniste desigur, în primul rînd, prin muzica lor, prin simfoniile, concertele, cîntecele, operele vocal-simfonice care înfățișează bogăția și noblețea sufletească a omului sovietic, lupta lui dramatică, cu tot ceea ce-i stăvilește mersul spre comunism. Simfonia a II-a de Haciaturian și Simfonia a VII-a de Șostakovici sînt capodopere tipice, de incontestabilă integritate ideologică și artistică, ale realismului socialist. Dar nici Haciaturian și nici Șostakovici nu fac — sau nu mai fac — realism-socalist fără s-o știe. Repetatele lor intervenții publicistice în problemele orientării ideologice a muzicii sovietice dovedesc un înalt nivel de gîndire teoretică, o deplină concordanță între practica componistică și concepțiile despre viață și artă.

Afirmarea spiritului de partid, înțeleasă ca un proces de însușire treptată a ideologiei celei mai avansate a epocii noastre, constituie condiția sine qua non a închegării și dezvoltării școlii naționale de compoziție. In legătură cu gradul în care este înfăptuită această condiție, noi putem să înțelegem și să apreciem în mod just esența unor manifestări negative care se petrec în muzica romînească. Este îndeobște cunoscută înclinarea pronunțată a unor compozitori către imaginile bucolice ale desfătării pastorale și petrecerilor cîmpenești care, predominînd în creația lor, îi împiedică să oglindească cu autenticitate artistică suflul înnoitor al vremurilor noastre. Pentru asemenea compozitori, reprezentantul cel mai autorizat al poporului continuă să rămînă, ca și acum cîteva secole, ciobănașul din vîrf de munte cu turma sa de miori. Apar chiar lucrări de anvergură (simfonii, ora-

torii, cvartete, sonate) ai căror autori, sfidînd parcă marile cuceriri ale dramaturgiei simfonice, o înghesuie pe aceasta în calapodul meschin al unui idilism monoton şi lînced. Dar constructivismul abstract! Cîtă uscăciune emană din acele lucrări compuse sub semnul unei gîndiri speculative, formale, lucrări ai căror compozitori concep actul creaţiei ca pe o rezolvare a unor probleme tehnice iar nu ca întruchiparea în idei muzicale vii, poetice, a unor puternice trăiri sufleteşti. Atît idilismul roz cît şi constructivismul abstract sînt străine artei realiste, care presupune oglindirea emoţionantă a vieţii, cu dezvoltarea, lupta, contradicţiile ei caracteristice. Şi, subminînd baza realistă a muzicii noastre, asemenea manifestări slăbesc implicit coeziunea şcolii noastre naţionale, aceasta neputînd fi concepută fără o fermă platformă ideologică. De unde rezultă că lupta împotriva idilismului, a constructivismului este o necesitate vitală a dezvoltării şcolii noastre muzicale.

Cînd vorbim de luptă, de combatere, gîndurile ni se îndreaptă desigur, în primul rînd la critici şi muzicologi. Cui dacă nu acestora le revine ca datorie principală, în cadrul diviziunii muncii pe frontul muzical, aceea de a veghea asupra justei orientări a acestuia, de a atrage la timp atenţia asupra pericolelor, de a îndrepta devierile de la linia firească de dezvoltare a creaţiei?

Trecînd însă în revistă cercetările muzicologice de la noi, mai ales aşa cum se oglindesc ele în „Muzica", este aproape cu neputinţă să răspunzi dacă unii muzicologi au conştiinţa că *luptă* pentru ceva sau că *apără* ceva, dacă sînt însufleţiţi de un *ideal* a cărui înfăptuire s-o urmărească cu pasiune şi consecvenţă. Unii dintre noi se dedau — cu o dăruire demnă de o cauză mai înaltă! — cronicii mărunte de concert, în a cărei concepere singura problemă este aceea de a descoperi adjective noi, mai inedite şi mai amabile în calificarea cutărui pianist sau a cutărui dirijor. Alţii, pozînd în mari preoţi ai ştiinţei muzicologice, îşi petrec mai toată vremea în poduri cu hrisoave, unde adună cantităţi impresionante de nume, date, titluri — de preferinţă în limbile moarte!—pe care, după ce le pun cap la cap şi le scaldă în sosul unui comentar anodin, le prezintă cu seriozitatea unei descoperiri savante. (Publicul se amuză deoarece îşi dă seama că în spatele acestei epatante demonstraţii de erudiţie, nu e în fond decît un ghiveci pseudoştiinţific şi prost pregătit — deci, incomestibil!) De invidiat sînt acei confraţi de breaslă care, retraşi în seninul Olymp al lectoratului, al radioului sau al catedrei de istoria muzicii, se pot consacra celor mai fermecătoare şi mai înălţătoare teme: „muzica lui Mahler", „Moarte şi transfiguraţie", „dragostea în creaţia lui Schumann", „clasicismul rus", Debussy şi Ravel ş.a.m.d. Faţă de vîltoarea actualităţii ei sînt imuni şi invulnerabili, deoarece trăiesc netulburaţi mai tot timpul în compania marilor genii defuncte şi consacrate. Criticii noştri mai au multiple alte preocupări, a căror descriere n-ar face decît să lungească în mod inutil articolul. Sînt toate, ca şi cele mai sus-amintite, variaţii pe una şi aceeaşi temă de „fugă" de problemele mari, actuale, ale creaţiei noastre, de răspunderea unei îndrumări competente şi principiale. Vecinătatea spiritelor defuncte şi zîmbetul binevoitor din fotoliu sînt, după cum se vede, preferate atacării pieptişe a problemelor şi dezvăluirii curajoase a racilelor care frînează dezvoltarea şcolii noastre naţionale. In felul acesta, idilismul în creaţie nu numai că înfloreşte nestingherit, dar se echilibrează perfect cu amabilitatea de salon a muzicologiei noastre, care nu precupeţeşte eforturi pentru a crea impresia generală că în muzica noastră — vorba lui Voltaire — „tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles". Iar constructivismul abstract, de care am amintit, nu numai că îşi continuă nestingherit traiul, dar se alimentează parcă necontenit din erudiţia stearpă şi neînsufleţită a unor prăfuiţi colecţionari de hrisoave.

Este firesc ca în faţa imobilităţii şi placidităţii în care pare să fi înţepenit muzicologia noastră, să punem cu toată insistenţa problema caracterului *militant, combativ* pe care trebuie să-l îmbrace activitatea acesteia? Credem că o asemenea cerinţă este justificată exact în aceeaşi măsură în care compozitorii înţeleg sau simt că numai situîndu-se pe poziţiile cele mai înaintate ale contemporaneităţii, pot continua şi dezvolta linia marii arte clasice. Şi noi muzicologii avem tradiţiile noastre, tradiţia condeiului militant al unui Schumann, al unui Wagner, al unui Serov sau al unui Stasov, pentru care critica n-a fost un pretext de a spune lucruri amabile şi un prilej de a-ţi atrage amiciţii sau favoruri, ci o tribună de luptă pentru idealuri artistice înalte. Şcoala noastră naţională are un asemenea ideal — este idealul realismului socialist de care compozitorii noştri încep a se pătrunde mai mult sau mai puţin conştient, dar sigur. A părăsi poziţiile de cronicari placizi, a lupta pentru triumful deplin al acestui ideal în creaţia muzicală romînească, a mătura cu energie toate obstacolele ce-i stau în cale, contribuind astfel la închegarea şcolii naţionale într-un bloc monolit — iată datoria noastră principală, a criticilor şi muzicologilor. Aceasta este forma concretă — singura posibilă — în care se poate manifesta ataşamentul nostru faţă de ideile cele mai înaintate ale epocii, spiritul nostru de partid.

A întări spiritul de partid în creaţia noastră înseamnă a-i da acesteia un fundament ideologic trainic, o direcţie precisă. Or, numai pe o asemenea bază se poate construi o şcoală naţională de compoziţie, care prin însăşi definiţia ei, presupune unitatea de aspiraţii artistice a celor ce o alcătuiesc.

Unsprezece ani de înflorire a artei noastre muzicale

de ANDREI TUDOR şi VASILE TOMESCU

Înflorirea vieţii muzicale romîneşti sub multiplele sale aspecte, constituie poate cel mai puternic motiv de surpriză pentru acela care, după un număr de ani, s-ar interesa din nou astăzi de stadiul de dezvoltare al culturii noastre, în general. Căci, într-adevăr — aşa cum s-a mai afirmat — toţi înaintaşii muzicii romîneşti contemporane, începînd din secolul al XIX-lea şi pînă la al cincilea deceniu al secolului nostru, nu au putut da poporului lor lucrări atît de numeroase, de variate, şi, îndeosebi, atît de bogate în conţinut cum au fost create în cei 11 ani care s-au scurs de la istorica zi a eliberării, 23 August 1944 — şi pînă azi.

După cum se ştie, pentru prima oară muzica romînească s-a ridicat la recunoaşterea universală prin creaţia lui George Enescu, muzician de geniu, legat de popor, care pornind de la melodica de esenţă populară, a creat opere de desăvîrşită măiestrie. El a depăşit repede faza de simplă prelucrare a materialului muzical folcloric şi a reuşit să-şi făurească în simfoniile, suitele simfonice şi sonatele sale, un limbaj de o puternică originalitate, datorită însuşirii în chipul cel mai înalt a experienţei clasicilor muzicii universale.

Opera săvîrşită de George Enescu ne apare cu atît mai măreaţă cu cît o privim într-o perspectivă mai bogată, care să dezvăluie greutăţile ţinînd de împrejurările istorice în care s-a desfăşurat, de orientarea culturii romîneşti înainte şi după primul război mondial, de moştenirea muzicală a înaintaşilor.

Într-o vreme în care muzica — şi arta în genere — continua să fie o cenuşăreasă a vieţii publice, Enescu a făcut prin propriile sale mijloace ceea ce oficialitatea nici nu se gîndea să facă. Ctitor al simfonismului romînesc, Enescu a creat din fondurile sale personale, în 1912, premiul „George Enescu" pentru a stimula creaţia muzicală romînească. Mulţi dintre compozitorii de astăzi, care aduc prestigiu creaţiei noastre muzicale, sînt laureaţi ai premiului „Enescu", încurajaţi în acele vremuri grele să persevereze pe drumul artei naţionale.

Într-un interviu, Enescu spunea :

„Artistul este un frate al oamenilor, cărora are să le comunice în secret ceva, pe care natura i l-a încredinţat numai lui. De aceea, pentru ca să se poată rosti în întregime, el trebuie să fie *fiziceşte* în apropierea imediată a oamenilor...".

Încă din prima decadă a secolului nostru, deşi era solicitat de marile centre muzicale ale lumii, Enescu prefera adesea să facă turnee în ţară, colindînd oraşele şi tîrgurile cele mai umile şi răspîndind, prin concertele sale, muzica în masele largi populare, cărora le-a deschis gustul pentru această minunată artă.

Într-adevăr, Enescu a fost nu în apropierea, ci în mijlocul poporului său, pe care nu l-a părăsit în clipele grave ale existenţei sale. In timpul primului război mondial, Enescu a stat toată vremea în Iaşi, în refugiu, organizînd o orchestră simfonică şi cîntînd pentru răniţi în spitale. In vremea celui de-al doilea război mondial, el de asemenea nu şi-a părăsit patria lui şi, prin concertele sale şi-a manifestat, alături de semenii săi, opoziţia faţă de degradarea omului de către fascism.

Cu o „credinţă nestrămutată în trăinicia spirituală şi bogăţia poetică a ţăranului nostru" — cum spune Enescu în interviul amintit, — el a ştiut să facă din acestea izvoarele artei sale, dînd o pildă înaltă tuturor compozitorilor romîni.

Idealurile estetice ale lui Enescu, dragostea pentru arta transmisă poporului prin însăşi prezenţa fizică a artistului în mijlocul celora cărora li se adresa, toate acestea sînt din ce în ce mai mult înfăptuite, pe o scară largă, atît în viaţa muzicală cît şi în creaţia compozitorilor din Republica Populară Romînă. Fiindcă avîntul actual al muzicii romîneşti vede o încununare a muncii artistice, a luptelor duse de atîţi înaintaşi ai culturii noastre, care, în vremurile vitregi din trecut, au militat pentru răspîndirea muzicii în masele mari populare.

Într-adevăr astăzi muzica nu mai este apanajul unui cerc foarte îngust, care — aşa cum observa Enescu — „se complăcea mai întotdeauna într-o comodă mediocritate a gustului", ci a devenit cu adevărat o artă a poporului. Principala caracteristică a vieţii muzicale din ţara noastră constă în faptul că muzica devine din ce în ce mai mult un fenomen de masă. Atît numărul şi varietatea manifestărilor muzicale, cît şi trăsăturile cele mai proeminente ale creaţiei, arată că viaţa muzicală se desfăşoară pe planuri tot mai largi, cuprinzînd un cerc tot mai mare de ascultători şi răspunzînd cerinţelor lor artistice în continuă creştere.

Ultimii unsprezece ani ne înfăţişează o largă desfăşurare de forţe artistice, care se afirmă, pe de o parte, în numeroase spectacole, concerte şi recitaluri de pe tot cuprinsul ţării — în oraşe, în centrele muncitoreşti şi în satele cele mai îndepărtate — pe de alta în avîntul creaţiei, în nu-

meroasele lucrări scrise an de an de compozitorii noştri.

Dacă înainte vreme, viaţa muzicală se limita la manifestările din capitala ţării şi din alte două, trei oraşe din provincie, astăzi ea cuprinde nu numai numeroase oraşe din provincie, dar îmbrăţişează şi o vastă activitate artistico-muzicală desfăşurată la sate.

In acţiunea de ridicare culturală a maselor, realizată prin munca căminelor culturale — la sate — şi a cluburilor sindicale — în oraşe —, muzica ocupă un loc de frunte. Progresele din acest domeniu sînt ilustrate prin sporirea numărului de coruri sindicale şi ţărăneşti şi de tarafuri de instrumente populare, iar progresele în calitate sînt demonstrate de perfecţionarea tehnicii corale, de creşterea măiestriei interpretării şi de îmbogăţirea repertoriului, observate an de an, cu prilejul diferitelor concursuri organizate pe întreaga ţară.

Pentru oricine priveşte desfăşurarea artei noastre muzicale, apare clară baza de masă a acesteia, de la cele mai modeste coruri ţărăneşti de amatori, pînă la marile ansambluri corale din unele oraşe, de la tarafurile de instrumente populare pînă la marile orchestre simfonice din capitala ţării sau din oraşele din provincie.

In memoriile sale, celebrul şef de orchestră Bruno Walter, care la începuturile carierei sale fusese angajat să dirijeze o stagiune de operă la Timişoara, povesteşte că în mica orchestră a teatrului nu avea la dispoziţie decît un singur violoncelist. Şi cu umor, relatează el mai departe: „cînd partitura prevedea „violoncele divizate", singurul violoncelist din orchestră ar fi încercat, binevoitor cum era, să mă satisfacă cu „duble coarde", dacă tehnica sa şi posibilităţile instrumentului i-ar fi îngăduit".

Aceasta s-a întîmplat acum peste 50 de ani, dar observaţia este ilustrativă chiar şi pentru o perioadă mai tîrzie, cînd viaţa muzicală a oraşelor din provincie avea un caracter efemer, improvizat, dacă nu era cu totul inexistentă. Pînă acum unsprezece ani, singurele orchestre simfonice permanente existau doar la Bucureşti şi Iaşi. Astăzi, avem în ţară un număr de zece filarmonici de stat, la care se adaugă şase orchestre simfonice, precum şi orchestra simfonică a Radiodifuziunii şi orchestra Cinematografiei (aceste două din urmă în capitală). Majoritatea sînt create în ultimii unsprezece ani.

Cea mai importantă dintre toate şi avînd un rol precumpănitor în mişcarea muzicală a ţării este Filarmonica de stat „George Enescu", colectiv artistic emerit al R.P.R.

Infiinţată în 1866 de către compozitorul Eduard Wachmann, „Filarmonica", prima formaţie simfonică romînească, şi-a început activitatea datorită iniţiativei unui grup de muzicieni în frunte cu compozitorul sus-amintit. După vreme îndelungată, în care a avut de luptat cu tot soiul de greutăţi, această formaţie a început să primească un oarecare sprijin din partea statului abia în 1906 cînd a devenit „Orchestra simfonică a Ministerului Instrucţiunii Publice". Reorganizată în 1920, cînd a redevenit „Filarmonica", orchestra a desfăşurat o interesantă activitate concertistică, dar nu îndeajuns de cuprinzătoare pentru nevoile culturale ale ţării, neţinînd seama de sarcinile ei larg educative, dat fiind că obiectivele comerciale ale instituţiei aveau precădere asupra celor social-culturale.

Abia după 23 August 1944, cînd prin politica culturală a Partidului nostru, orchestra a devenit „Filarmonica de Stat" şi a obţinut un puternic sprijin moral şi material din partea Statului, ea a putut răspunde activ cerinţelor culturale în plină creştere, necesităţilor artistice ale unui public nou şi din ce în ce mai larg. Astfel, astăzi Filarmonica de Stat „George Enescu" a devenit un complex muzical din care fac parte: o orchestră simfonică mare, un cor mixt compus din 110 persoane, un cvartet vocal care, pe lîngă concerte proprii, participă şi la execuţia marilor lucrări vocal-simfonice ale repertoriului, un cvartet de coarde, un cvintet de suflători, orchestra de instrumente populare „Barbu Lăutaru" care în concertele ei, prezintă un repertoriu de cîntece şi dansuri populare într-o autentică realizare artistică; o echipă de „solişti ai Filarmonicii de Stat", compusă din cei mai buni pianişti, violonişti, violoncelişti etc., care se produc atît în recitaluri, cît şi în concertele simfonice; şi în sfîrşit, un lectorat care organizează conferinţe muzicale experimentale, concerte-lecţii şi redactează programele de concerte, contribuind astfel la educarea muzicală a maselor de ascultători.

Turneul întreprins recent în Republica Cehoslovacă de prima noastră orchestră simfonică — în cadrul unui schimb mutual asemănător — a sporit faima artei interpretative romîneşti reprezentată atît prin membrii formaţiei, cît şi prin dirijorul George Georgescu, artist al poporului, pianista Silvia Şerbescu, violonistul Ion Voicu, violoncelistul Vladimir Orlov.

In viaţa muzicală a capitalei un rol important îl au de asemenea şi formaţiile Direcţiei Generale Radio, care cuprind : Orchestra simfonică Radio, compusă din 90 membri, Corul Radio, Orchestra simfonică de studio Radio şi Cvartetul de coarde Radio. Aceste formaţii, care susţin o mare parte din programele muzicale ale staţiunilor noastre de Radiodifuziune, dau şi concerte publice. De asemenea, în ultimii ani, a început să se manifeste prin interesante concerte publice, Orchestra simfonică a Cinematografiei, înfiinţată acum patru ani.

In provincie, activitatea muzicală permanentă este asigurată de formaţii simfonice, cu un personal variind între 50 şi 80 de instrumentişti, iar unele orchestre avînd şi ansambluri corale proprii aflate în diferite oraşe din ţară, la Craiova, Iaşi, Timişoara ,Cluj, Oraşul Stalin, Ga-

lați, Tg-Mureș, Satu Mare, Oradea, Arad etc.

Deosebit de caracteristic pentru ridicarea nivelului muzical al maselor și pentru creșterea cerințelor artistice, este faptul că noile necesități determină noi inițiative. In acest sens este concludent faptul că la Cluj, unde alături de Orchestra simfonică a Filarmonicii recent înființată, există două orchestre, funcționînd la Opera Romînă de Stat și la Opera Maghiară de Stat, au fost întemeiate două orchestre simfonice muncitorești, alcătuite din cîte 60 persoane. Ambele au fost inițiate de tehnicienii și muncitorii — muzicieni amatori — de la uzinele „Janos Herback" și de la Atelierele C.F.R. „16 Februarie".O altă formație, creată din necesități asemănătoare, este și orchestra simfonică sindicală și corul sindical alcătuite din cca 200 de persoane din centrul muncitoresc Reșița și care au în programul lor lucrări ale repertoriului romînesc ,precum și ale celui universal clasic și contemporan. Faptul că acum doi ani orchestra simfonică și corul sindical Reșița au executat oratoriul „Anotimpurile" de Haydn, indică posibilitățile și nivelul acestor formații muzicale muncitorești.

Deși activitatea fiecărei orchestre este asigurată de dirijorii ei permanenți și de soliștii vocali, totuși, între formațiile muzicale din diferite orașe și din București, există un viu schimb de forțe artistice, organizat de Direcția Muzicală din Ministerul Culturii. In acest chip, cei mai de seamă dirijori și soliști din capitală pot fi auziți în concertele orchestrelor din orașele provinciei, după cum și acestea au prilejul a se prezenta în concertele din București.

Dacă mai amintim că numeroși artiști sau formații artistice străine, invitate de Institutul Romîn pentru Relațiile Culturale cu Străinătatea, dau concerte atît în capitală cît și în celelalte orașe ale țării, ne dăm seama de bogăția și varietatea vieții noastre muzicale.

Pentru a ilustra ritmul extraordinar de viu pe care l-au căpătat schimburile artistice prietenești, e suficient să amintim, de pildă, evenimentele petrecute în săptămîna 27 noiembrie — 4 decembrie a. c.: o delegație de compozitori romîni în vizită la Moscova și Leningrad, dirijorul George Georgescu, artist al poporului din R.P.R. și violonistul Ion Voicu, artist emerit, în turneu în R.P.F. Jugoslavia, iar în țara noastră vizita unor muzicieni-oaspeți cum sînt dirijorul finlandez T. Hannikainen, dirijorul israelian George Singer, violonistul jugoslav P. Tochkov, ansamblul din Ferrara, dirijorul englez Allan Bush însoțit de criticul muzical Malcolm Rayment, un grup de muzicieni iranieni etc.

Un aspect nou în activitatea muzicală o constituie concertele corale, care au luat o mare dezvoltare, datorită rolului lor în munca de educare muzicală a marelui public. Astfel, pe lîngă manifestările miilor de coruri sindicale și țărănești, trebuiesc menționate concertele marilor ansambluri din București: Ansamblul coral al armatei, Corul Ansamblului Ministerului de Interne, Corul Sfatului Popular al Capitalei, Corul U.T.M. etc. — sau din provincie, între care citățm Corul „Ciprian Porumbescu" din Suceava, „Nicolae Bălcescu", din Craiova, Corul sîrbesc din Timișoara, Corul armatei din Cluj ș. a.

O notă originală în peisajul muzical o constituie orchestrele de Stat de instrumente populare, al căror repertoriu este compus exclusiv din cele mai frumoase și mai caracteristice cîntece și dansuri populare romînești sau ale altor popoare. Dintre cele cinci mari orchestre de acest gen, funcționînd în București, menționăm în primul rînd orchestra „Barbu Lăutaru", integrată în complexul Filarmonicii de Stat, iar în provincie mai activează încă 14 asemenea orchestre.

Pentru a da o imagine mai cuprinzătoare a vieții noastre muzicale, se cuvine să amintim și de programele realizate în domeniul Teatrului Muzical. De unde înainte cu unsprezece ani nu ființau decît două teatre muzicale, Opera din București și Opera din Cluj, astăzi numai în București avem trei Teatre muzicale: Teatrul de Operă și Balet, realizare cu care poporul nostru se mîndrește, Teatrul de Stat de Operetă și Teatrul muzical de estradă al regiunii. In celelalte orașe mai există încă patru teatre muzicale și anume: Teatrul de Operă din Timișoara, Opera de Stat Romînă și Opera de Stat Maghiară din Cluj, iar în Orașul Stalin, Teatrul de Operetă.

Schițate sumar, aceste aspecte diferite arată totuși îndeajuns progresele realizate în domeniul muzicii, în ultimii 11 ani. Cu toată această creștere puternică a formațiilor și instituțiilor muzicale, capacitatea lor este încă insuficientă față de cerințele în continuă creștere. Astfel, pentru a da un singur exemplu, Filarmonica de Stat din București dă două concerte săptămînale cu același program, dar și acestea nu pot acoperi cererile.

Aceste rezultate se datoresc noilor condiții create în domeniul culturii și în general întregii acțiuni inițiate de Partid pentru ridicarea continuă a maselor, în care muzica ocupă un loc de frunte.

Ca o ilustrare a preocupării constante pentru educarea muzicală a maselor este de subliniat faptul că, de pildă, orchestrele simfonice, care au în repertoriu marile lucrări ale compozitorilor clasici și contemporani, organizează programe speciale educative pentru muncitori, în concertele date în uzine, în fabrici și în holurile marilor întreprinderi. Orchestrele din provincie, la rîndul lor, întreprind în fiece an turnee în orășelele și satele din regiunea respectivă unde dau concerte populare. De asemenea trebuie amintit că prin conferințele explicative, care preced concertele, prin concerte-lecții cu ilustrații muzicale, ținute de profesori și muzi-

cologi, se duce o intensă acţiune de educare muzicală în rîndurile tineretului şi ale muncitorilor. In acest sens, orice comemorare şi aniversare a unui mare creator — cum au fost în ultimii ani aniversările lui Bach, Wagner, Ceaicovski, Beethoven, Bartók, Enescu, ale compozitorilor-întemeietori ai Conservatorului din Bucureşti — este folosită pentru a face cunoscută viaţa şi opera marilor compozitori, prin concerte festive şi conferinţe de popularizare. Trebuiesc de asemenea amintite conferinţele muzicale A.R.L.U.S., deosebit de instructive pentru cunoaşterea muzicii ruse şi sovietice, emisiunile muzical-educative ale Radiodifuziunii etc.

Un factor important în ridicarea nivelului muzical şi al răspîndirii acestei arte în masă a devenit şi învăţămîntul muzical în actuala organizare, menită să răspundă noilor necesităţi de cadre artistice. Astfel, pe lîngă conservatoarele „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti şi „George Dima" din Cluj, învăţămîntul muzical a fost dotat cu şcoli medii de muzică precum şi cu o serie de şcoli populare de artă din care cele mai bune elemente sînt recrutate pentru studii superioare. Succesele obţinute de elevii şcolilor medii la concursurile pentru Festivalurile mondiale ale tineretului dovedesc net progresele învăţămîntului muzical din ţara noastră. De asemenea, promoţiile noi de compozitori şi artişti care s-au afirmat în concerte sau la diverse concursuri internaţionale — la Praga, la Budapesta, la Bucureşti, la Berlin precum şi, recent, la Geneva — demonstrează şi ele realizările importante din acest domeniu.

Dar aceste noi condiţii create de Partid şi Guvern artei muzicale, sporirea substanţială a bazelor materiale, creşterea puternică a numărului de ascultători au influenţat favorabil creaţia muzicală, care, la rîndul ei, a contribuit la dezvoltarea vieţii muzicale. Bogata activitate a numeroaselor formaţii muzicale, necesităţile de repertoriu, importantul lor rol educativ solicită contribuţia activă a compozitorilor.

In trecut, creaţia romînească îşi făcea loc cu greu în programele concertelor simfonice, care dădeau toată atenţia mai ales lucrărilor compozitorilor străini. Enescu însuşi a fost cîntat de orchestra noastră simfonică, numai datorită faptului că venise cu consacrarea străinătăţii. Numele compozitorilor romîni apăreau destul de rar în programele concertelor. Astfel, compozitori de seamă ca I. Nona Ottescu, Alfons Castaldi, trebuiau să plătească pentru ca „Orchestra Ministerului Instrucţiunii Publice" să le execute lucrările. Pe o petiţie din 1908 a compozitorului Castaldi, care cerea acesteia să-i execute lucrările, rezoluţia ministrului — „putem renunţa la jumătate din plata orchestrei, dar nu mai mult" — arăta limpede „sacrificiile" la care consimţea statul burghez pentru muzica romînească. Mai tîrziu, după ce un grup de compozitori în frunte cu George Enescu constituiseră „Societatea Compozitorilor Romîni" şi la intervenţiile acesteia, „Filarmonica" ceda, către sfîrşitul stagiunii, un concert consacrat muzicii romîneşti.

Astăzi programele de concerte oferă un loc important creaţiei romîneşti. Pe lîngă marile lucrări ale repertoriului universal, orchestrele simfonice se străduiesc să prezinte şi să popularizeze cele mai valoroase şi noi creaţii ale compozitorilor romîni după cum şi programele marilor ansambluri corale sau ale corurilor sindicale şi ţărăneşti sînt constituite în majoritate din piese romîneşti. In aceste condiţii noi, ultimii 11 ani au fost deosebit de rodnici pentru creaţia muzicală romînească, care a trebuit să răspundă necesităţilor de repertoriu, în plină creştere, ale numeroaselor formaţii muzicale. Strîns legată de activitatea muzicală din întreaga ţară, creaţia a cunoscut o mare dezvoltare, nu numai prin numărul mare al lucrărilor, dar şi prin calitatea acestora, prin trăsăturile ei noi, caracteristice pentru arta zilelor noastre.

Pe noul drum ce li se deschidea plin de făgăduinţă, compozitorii noştri au primit un real ajutor prin Hotărîrea C.C. al P.C.U.S. din februarie 1948, cu privire la problemele muzicii. Această hotărîre a atras atenţia asupra primejdiei formaliste, care depărtează pe creatori de masele lor firești de ascultători, desprinzîndu-i de realitatea puternică a vieţii noi a patriei. Insuşindu-şi învăţăturile esteticii marxist-leniniste, compozitorii au evitat drumurile sterile ale formalismului şi cosmopolitismului — frecventate într-o măsură relativ limitată de unii creatori în perioada dintre cele două războaie mondiale, pornind pe o cale nouă şi rodnică, preluînd cele mai bune tradiţii ale înaintaşilor, căutîndu-şi o inspiraţie profundă în bogatul folclor al patriei, căutînd din ce în ce mai mult să scrie o muzică legată de aspiraţiile poporului. Astfel, de la an la an, creaţia noastră muzicală s-a îmbogăţit nu numai prin numărul lucrărilor, ci printr-o nouă perspectivă artistică, prin noi trăsături imprimate de realitatea viguroasă, plină de viaţă.

In primul rînd, creaţia se bazează pe cele mai bune tradiţii ale înaintaşilor, pe valorificarea creatoare a folclorului. Aceste tendinţe marchează opera celor mai de seamă reprezentanţi ai muzicii romîneşti, aşa cum o dovedeşte, în domeniul muzicii simfonice, creaţia lui George Enescu, întemeietorul şcolii noastre simfonice, a lui Mihail Jora, Dimitrie Cuclin, Mihail Andricu şi a altor compozitori care au închegat şcoala simfonică romînească, căutîndu-şi sursele de inspiraţie în viaţa şi muzica poporului. Pe această linie s-au afirmat în mod deosebit compozitori ca Sabin Drăgoi, Marţian Negrea, Paul Constantinescu, Ion şi Gheorghe Dumitrescu, Alfred Mendelsohn, Tudor Ciortea, Sigismund Toduta, Ludovic Feldman, Eugen Cuteanu, Achim Stoia, ş. a.

Cele mai bune lucrări ale compozitorilor noş-

tri realizate în ultimii unsprezece ani dovedesc că tematica populară se află la temelia activității lor creatoare, fiind folosită în toate formele și în toate genurile, de la simplul cîntec de masă la oratoriu, de la lied la cvartetul de coarde sau la simfonie.

Fie că sînt folosite cîntece și jocuri din Ardeal, din Banat, din Dobrogea, din Oltenia sau din Regiunea Autonomă Maghiară, toate aceste elemente folclorice sînt tratate într-un stil propriu fiecărui autor.

In general, compozitorii studiază folclorul în complexitatea fenomenului artistic popular, pentru a-i afla cele mai valabile principii expresive, procedeele originale, esențiale, elementele proprii — latente sau manifeste — susceptibile de a fi preluate în tehnica muzicală pentru a-și constitui astfel un limbaj muzical propriu, original. De aceea, pornind de la aceleași principii compozitori ca Mihail Jora, Dimitrie Cuclin, Paul Constantinescu, Marțian Negrea, Sabin Drăgoi, Mihail Andricu, Ion Dumitrescu, Zeno Vancea, Alfred Mendelsohn, Gheorghe Dumitrescu, Tudor Ciortea, Constantin Silvestri, Theodor Rogalski, Sigismund Toduță, Ludovic Feldman, Leon Klepper, Max Eisicovits, Pascal Bentoiu, Anatol Vieru, Theodor Grigoriu, Edgar Cosma, sînt atît de diferiți ca stil, mijloace orchestrale, armonie etc.

O consecință directă a noii configurații a vieții muzicale și totodată o urmare firească a îndrumărilor Hotărîrii C.C. al P.C.U.S. din 1948, este tendința multor compozitori de a aborda forme și genuri neutilizate sau rar utilizate în trecut. In acest sens, se cuvine a semnala succesele cucerite de cîțiva dintre compozitorii noștri în domeniul cantatei și al oratoriului, unul din genurile cele mai accesibile maselor largi ale ascultătorilor.

Trebuie menționat astfel, în primul rînd, oratoriul „Tudor Vladimirescu" de Gh. Dumitrescu. Acțiunea mobilizatoare a oratoriului — prima lucrare romînească nouă ce se încadrează propriu-zis în acest gen, celelalte nedepășind cadrul cantatei — se datorește în mare măsură faptului că cele mai reușite părți din desfășurarea muzicală sînt tablourile de ansamblu, marile scene corale; aceasta se referă la cea mai importantă latură a caracterului popular al oratoriului, la legătura strînsă care există permanent între erou și popor, realizată prin proiectarea tuturor acțiunilor de eroism precum și a tragediei morții lui Tudor pe fondul sentimentelor corespunzătoare ale maselor.

In genul cantatei menționăm „Balada lui Gheorghe Doja", pentru solo, cor și orchestră de Constantin Palade; o lucrare de asemenea de inspirație folclorică, „Cantata Bucureștilor" de Alfred Mendelsohn, în care sînt înfățișate cîteva momente din trecutul istoric al capitalei noastre, „Sub soarele păcii" pentru soli, cor și orchestră de Hilda Jerea, care exprimă eforturile constructive și năzuințele spre pace ale poporului, „Scînteia ilegală" de Ovidiu Varga, o evocare dramatică a luptei comuniștilor în anii de acțiune ilegală, sub teroarea fascistă. „Pe plaiuri moldovene" de Viorel Doboș, inspirată din viața de astăzi din republica noastră, precum și cantata „Mai multă lumină" de Sabin Drăgoi, care încearcă să redea o imagine a muncii de construcție o hidrocentralei de la Bicaz. Aceste lucrări sînt caracteristice pentru tendințele muzicii noastre actuale.

Accesibilitatea lucrărilor vocal-simfonice, datorită elementului vocal și textului, iar pe de altă parte, prezența numeroaselor ansambluri corale mari, a îndreptat atenția compozitorilor nu numai spre formele mari ale oratoriului și cantatei, dar și spre simfonia cu cor sau spre alte genuri înrudite. Dintre acestea citățm: Simfonia a II-a cu cor de N. Buicliu, Simfonia a IV-a (Apelul păcii) de Alfred Mendelsohn, Poemul simfonic pentru voce și orchestră „Mama" de Matei Socor (pe un text al Mariei Banuș), Poemul-cantată „Mierla lui Ilie Pintilie" de Anatol Vieru (pe un text al Veronicăi Porumbacu) care zugrăvește un episod din lupta celor mai buni fii ai poporului sub asuprirea fascistă.

Activitatea bogată desfășurată de orchestrele simfonice din țară și atenția deosebită ce acestea o acordă creației romînești, au stimulat și creația simfonică. Spre deosebire de timpurile din trecut cînd, așa cum s-a arătat, compozitorii erau adesea siliți să-și organizeze concertele prin propriile lor mijloace, astăzi ei sînt solicitați a da la iveală noi și noi lucrări, atît de necesare repertoriului orchestrelor. De asemenea, ei primesc comenzi din partea Ministerului Culturii, a Direcției Generale Radio, a Editurii de Stat pentru Literatură și Artă care tipărește din ce în ce mai multă muzică. De altfel, E.S.P.L.A. este ea însăși o creație a acestor din urmă ani.

In trecut, compozitorii erau obligați să-și tipărească lucrările în străinătate, uneori pe cheltuială proprie, sau, de cele mai multe ori, fără să obțină nici un onorar sau drepturi de autor. Aceeași situație a fost și mai tîrziu, cînd „Societatea Compozitorilor" luînd inițiativa de a tipări muzică romînească, a trebuit curînd, lipsită de orice sprijin oficial, să-și întrerupă activitatea de tipărire. Un stimulent în plus îl constituie și achizițiile și comenzile „Fondului muzical", creat prin grija regimului nostru, care, de asemenea, oferă compozitorilor și excelente condiții de muncă, trimițîndu-i să lucreze în „casele de creație", de asemenea înființate în anii puterii populare. In confortul și liniștea vilelor situate în diferite localități — la Sinaia, Predeal, Vasile Roaită — compozitorii se pot consacra exclusiv muncii de creație.

Un sprijin extrem de prețios în munca de creație îl constituie cenaclele de la Uniunea Compozitorilor, în care se dezbat probleme esențiale ale compoziției romînești actuale, pe marginea unor lucrări deosebit de reprezentative, cum au fost cenaclele ocazionate de Simfonia

I-a de Ion Dumitrescu, de Suita simfonică „Cînd strugurii se coc" de Mihail Jora, de Cvartetul pentru coarde în mi bemol de Zeno Vancea. Extrem de folositoare sînt în acest sens discuțiile organizate de către Uniunea Compozitorilor cu muzicienii străini oaspeți ai țării noastre, pe marginea creațiilor muzicale romînești.

Cu toate că muzica simfonică nu poate pretinde a avea larga circulație a muzicii corale, ea este astăzi mult mai răspîndită decît în urmă cu ani. Publicul amator de concerte simfonice este astăzi mult mai mare, numărul orchestrelor a sporit de asemenea și însuși numărul de concerte date de fiecare orchestră este mai mare decît în trecut. Datorită tuturor acestor condiții muzica romînească s-a îmbogățit cu numeroase și valoroase lucrări simfonice.

Pe temeiul unor lucrări remarcabile realizate în genul simfoniei încă de acum cîteva decenii de maeștri de frunte ca George Enescu, Mihail Jora (Simfonia I-a în do-major) și Dimitrie Cuclin (doar primele patru din ciclul de 14 simfonii sînt scrise înainte de 1944), compozitorii noștri cei mai valoroși s-au preocupat asiduu de dezvoltarea acestui gen, obținînd succese importante.

Se impun atenției simfoniile lui Dimitrie Cuclin, caracterizate printr-o puternică originalitate a concepției și printr-o măiestrie de seamă a realizării. Ideile filozofice înalte sînt exprimate printr-o artă — îndeosebi polifonică — pe cît de complexă pe atît de sugestivă, al cărui principal izvor de inspirație îl constituie melodica populară. Principiile creatoare ale acestui maestru al simfonismului romînesc sînt continuate de elevii săi, printre care se află compozitorul Ion Dumitrescu care atît în Cvartetul pentru coarde nr. 1, cît și în Simfonia I-a realizează într-un fel personal problema creșterii unei acțiuni simfonice încordate, viguroase, căreia lirismul îi dă și mai mult relief, pornind de la elementele tematice de esență populară.

Un loc însemnat în muzica noastră nouă îl ocupă simfoniile a II-a, a III-a și a IV-a de Mihail Andricu precum și Simfoniettele a III-a și a IV-a de același autor, simfoniile a IV-a și a V-a de Alfred Mendelsohn, Simfonia I-a de Sigismund Toduță, Simfonia I-a de Sergiu Natra ș.a. In aceste simfonii și chiar în unele dintre suitele și rapsodiile unde temele folclorice sînt uneori citate direct, tratarea, caracteristică fiecărui compozitor, depășește faza unor simple prelucrări ridicîndu-se la nivelul unei construcții simfonice de expresie personală. Dintre acestea citățm „Trei dansuri simfonice" de Th. Rogalski, Suita a III-a de Ion Dumitrescu, „Brîul", „Oltenească", „Ciobănașul" și celelalte dansuri simfonice de Paul Constantinescu, Trei dansuri romînești de Const. Silvestri, „Tarantella" de Marțian Negrea, suitele de Mihail Andricu, Achim Stoia, Sabin Drăgoi, Adalbert Markos etc. precum și rapsodiile de Paul Constantinescu, Marțian Negrea, Zeno Vancea ș.a.

O latură mai intens cultivată decît odinioară în creația simfonică și îndreptată către aspectele noi ale vieții o constituie muzica cu program. Și aci, obiectivele estetice pe care și le-au însușit compozitorii, i-au determinat să abordeze genul muzicii cu program, mai direct și accesibil, atît prin tematică cît și prin însuși elementul programatic care orientează pe ascultători. Astfel, muzica baletului „Cînd strugurii se coc" de Mihail Jora, integrată acțiunii scenice din capul locului, a devenit în scurt timp una din cele mai populare partituri simfonice romînești. Niciodată muzica lui Mihail Jora nu a avut poate o asemenea putere de pătrundere, n-a iradiat un optimism atît de cuceritor ca în Suita simfonică „Cînd strugurii se coc". Și e firesc să fie așa, pentru că aci el a redat bucuria muncii colective și a sărbătoririi culesului viilor. Zburdălnicia copiilor, mulțumirea față de rodul bogat, temperamentul înflăcărat al fetelor și flăcăilor ce se prind într-un joc vesel, toate acestea trăiesc în lucrarea maestrului Jora și mai ales în finalul acesteia, conceput în ritmul unei înfocate sîrbe, strălucit orchestrate. Tot în genul muzicii cu program sînt de menționat poemele simfonice „Prăbușirea Doftanei" de Alfred Mendelsohn, care evocă lupta și moartea unor luptători comuniști în închisorile fasciste și „Flori pentru Nikos Beloiannis", un omagiu adus luptătorului grec comunist, de Alfred Mendelsohn, poemul simfonic pentru voce și orchestră „Mama" de Matei Socor inspirat din Marea Revoluție Socialistă din Octombrie; suita simfonică descriptivă „In Munții Apuseni" de Marțian Negrea, suita simfonică „O zi de vară la țară" de Zeno Vancea; uvertura „Prieteniei" de Mihail Andricu, poemele simfonice „Drumul Dunării spre Mare" și „Odă eroică lui Nicolae Bălcescu" de Leon Klepper — această din urmă lucrare fiind scrisă cu prilejul centenarului marelui scriitor și luptător revoluționar romîn de la 1848; „Cîntarea Romîniei" de Matei Socor, evocare a trecutului de luptă a poporului romîn și a victoriei sale în făurirea vieții libere de astăzi.

O altă trăsătură interesantă a creației muzicale actuale este apariția concertului instrumental cu orchestră și, în general, dezvoltarea muzicii instrumentale, de cameră etc.

Fără îndoială că și aceste noi tendințe se datoresc noilor condiții în care se desfășoară viața muzicală în Republica noastră populară. In trecut, o carieră concertistică era imposibilă atît din cauza unui public frecventator de concerte, destul de redus ca număr pentru a constitui un debușeu suficient pentru producția concertiștilor, cît și datorită impresariatului care frîna orice încercare a unui artist de a răzbi la notorietate. Insuși marele George Enescu sau Dinu Lipatti, oricît au fost de prețuiți de public (bineînțeles după ce căpătaseră consacrarea străinătății) nu și-ar fi putut asigura în țară condiția materială necesară artistului, dacă nu intrau în circuitul turneelor internaționale.

Astăzi situaţia este complet schimbată; datorită sprijinului acordat de Stat, condiţiilor de lucru şi debuşeului larg oferit de viaţa muzicală actuală, carierele de solist concertist, au devenit posibile şi chiar necesare. Artiştii au dorinţa de a fi „fiziceşte în apropierea imediată a semenilor" aşa cum dorea Enescu. Incurajaţi în munca lor, o seamă de tineri artişti s-au ilustrat în ultimii ani, în concertele noastre. Aceşti artişti formaţi de profesorii noştri, de şcolile noastre de muzică, s-au afirmat ca valoroase elemente artistice şi în concertele din străinătate şi în diferitele concursuri internaţionale unde s-au impus adesea în primele locuri.

Prezenţa în viaţa noastră muzicală a unor pianişti ca Valentin Gheorghiu, Mîndru Katz, Silvia Şerbescu, Gheorghe Halmoş, Maria Fotino, Lidia Cristian, a unor violonişti ca Ion Voicu, Ştefan Gheorghiu, Gaby Grubea, a violoncelişti-lor Radu Aldulescu, Vladimir Orlov, Serafim Antropov, a flautiştilor Vasile Jianu, Dumitru Pop sau a tinerilor dirijori Mircea Basarab, Edgar Cosma, — a dat o nouă strălucire vieţii noastre muzicale stimulînd şi creaţia.

Repertoriul instrumentiştilor solişti a fost îmbogăţit printr-o seamă de lucrări concertistice. Astfel au apărut o seamă de concerte instrumentale — un gen neglijat în trecut — printre care notăm : Concertul pentru pian şi orchestră şi Concertul pentru coarde — poate cele mai valoroase lucrări ale genului, precum şi „Balada haiducească pentru violoncel şi orchestră" de Paul Constantinescu, Concertul pentru vioară şi orchestră de Constantin Nottara, Concertul pentru flaut şi orchestră, Poemul concertant pentru vioară şi orchestră, Fantezia concertantă pentru violoncel şi orchestră de Ludovic Feldman, Concertul pentru orchestră de Anatol Vieru, aspirant la Conservatorul din Moscova, Concertele pentru pian de Virgil Gheorghiu şi de A. Velehorski, Concertul pentru vioară şi orchestră de Matei Socor etc.

Desfăşurarea largă a activităţii soliştilor şi înmulţirea numărului formaţiilor muzicii de cameră au dus şi la îmbogăţirea literaturii noastre instrumentale şi de cameră cu numeroase lucrări noi. Compozitorii noştri — aşa cum remarca anul trecut compozitorul şi muzicianul sovietic Glier cu ocazia vizitei sale la Uniunea Compozitorilor din R.P.R. — acordă o importanţă deosebită muzicii de cameră şi în special cvartetului, ca gen propice dezvoltării măiestriei creatoare. Trebuiesc menţionate cvartetele pentru coarde de Ion Dumitrescu, Paul Constantinescu, Marţian Negrea, Zeno Vancea, Tudor Ciortea, Mihail Andricu, Suita pentru cvartet de coarde „Pe Argeş în sus..." de Theodor Grigoriu, aspirant la Conservatorul din Moscova, Cvintetul cu pian de Alfred Mendelsohn, Trio-urile cu pian de Edgar Cosma, Valentin Gheorghiu, Trio pentru suflători de Ludovic Feldman, Sonatele de Mihail Jora, Mihail Andricu, S. Toduţa, M. Eisicovits, Edgar Cosma, A. S. Benţia, Paul Jelescu, Diamandi Gheciu, suitele instrumentale de Tudor Ciortea, L. Klepper, L. Feldman, Hilda Jerea, G. Enacovici, Radu Palade ş.a.m.d.

Şi în ceea ce priveşte liedul se constată de asemenea o înflorire. Trebuiesc menţionaţi compozitori ca Mihail Jora, Tudor Ciortea, Paul Constantinescu, Diamandi Gheciu, Alfred Mendelsohn, Pascal Bentoiu, Hilda Jerea, Leon Klepper, Nina Cassian, Doru Popovici ş.a. Compozitorul Paul Constantinescu trebuie citat îndeosebi pentru cele „Patru madrigale pentru cvartet vocal" pe versuri de Mihail Eminescu, în care autorul soluţionează problema tratării polifonice a folclorului romînesc în tehnica clasică a madrigalului renaşterii.

Continuînd şi dezvoltînd tradiţia unor maeştri din trecut ca Gavriil Musicescu, Ion Vidu, Gheorghe Cucu, compozitorii au îmbogăţit literatura actuală cu lucrări remarcabile dintre care menţionăm corurile şi cîntecele de masă de Ion Chirescu, Vasile Popovici, Alfred Mendelsohn, Nicolae Oancea, Theodor Bratu, Anatol Vieru, Hilda Jerea, Radu Paladi, Mauriciu Vescan, George Klein, ş.a. Numeroase din aceste cîntece au intrat şi în repertoriul permanent al miilor de coruri sindicale şi ţărăneşti.

In sectorul muzicii scenice, în ultimii 2—3 ani s-au putut înregistra unele rezultate îmbucurătoare. Pînă acum se cuvine a consemna reprezentarea, la Teatrul de Stat de Operă şi Balet din Bucureşti, a operei „O noapte furtunoasă" de Paul Constantinescu, pe un libret extras din piesa cu acelaşi nume a marelui nostru dramaturg I. L. Caragiale, precum şi a operei „Povestea ţapului" de Max Eisicovits, pe scena Operei de Stat din Cluj. Ele constituie un început promiţător în domeniul teatrului liric. De asemenea, mai trebuiesc menţionate încă două opere reuşite, create recent şi care urmează să fie puse în scenă în stagiunea aceasta : „Ion Vodă cel Cumplit" de Gh. Dumitrescu şi „Pană Lesnea Rusalim" de Paul Constantinescu, amîndouă cu subiect istoric, axate pe trecutul de luptă pentru libertate a poporului nostru, bazate pe intonaţiile folcloristice romîneşti: prima este concepută pe un libret de George Theodorescu după drama istorică a scriitorului Laurenţiu Fulga, a doua pe libretul poetului Victor Eftimiu. In domeniul baletului, după baletul „Harap-Alb" scris de Alfred Mendelsohn, pe baza unui argument inspirat dintr-o poveste de Ion Creangă,—intrat în repertoriul Teatrului de Operă şi Balet din Bucureşti, — urmează să fie prezentat în cursul acestei stagiuni, baletul „Suflete de viteji" de Hilda Jerea, precum şi baletul „Călin" de Alfred Mendelsohn, după poemul lui Mihail Eminescu. In sfîrşit, dintre operetele scrise în ultimii ani consemnăm : „N-a fost nuntă mai frumoasă" de N. Kirculescu, „Ana Lugojana" de Filaret Barbu şi în special „Lăsaţi-mă să cînt" de Gherase Dendrino, — evocarea figurii lui Ciprian Porumbescu, înaintaş al muzicii noastre, apropiat de popor — unul din succesele teatrului nostru muzical. Fără îndoială că

realizările din acest domeniu sînt încă destul de puține față de dezvoltarea muzicii corale sau simfonice, dar succesele obținute pînă acum îndreptățesc cele mai bune nădejdi în dezvoltarea viitoare a teatrului nostru liric. Am lăsat către sfîrșit un ultim sector al creației muzicale: muzica de film. Acest gen nu a fost cultivat pînă acum de către compozitorii noștri, întrucît pînă la eliberarea țării, n-am avut o industrie cinematografică. O dată cu înființarea studiourilor cinematografice de Stat, în care au fost create primele filme romînești, compozitorii noștri au fost solicitați să scrie muzică de film. Astfel, și în acest sector se cuvine a sublinia unele realizări, ca muzica de film scrisă de Paul Constantinescu la „Delta Dunării" și „O noapte furtunoasă", de Sabin Drăgoi la „Mitrea Cocor", de Ion Dumitrescu la „În sat la noi", „Nepoții gornistului", „Răsare soarele", „Desfășurarea" și „Brigada lui Ionuț", de Sergiu Natra la „Ogoare noi în lunca Prutului", de Edgar Cosma la „Alarmă-n munți", de Th. Rogalski la „Viața învinge", precum și acelea scrise de compozitorii Ludovic Feldman, Leon Klepper, Mircea Basarab, Radu Paladi ș.a., pentru diverse jurnale și filme documentare sau de scurt metraj. Trebuiesc de asemenea menționate succese importante obținute în domeniul muzicii ușoare și de dans. Prin eforturile creatoare ale unor compozitori talentați ca Ion Vasilescu, Gherase Dendrino, Nicolae Kirculescu, H. Mălineanu, Hilda Jerea, Florentin Delmar, M. Vescan au fost realizate creații valoroase în care predomină tematica vieții noi precum și o inspirație folclorică. Recentul turneu al Orchestrei de estradă Radio în R.P. Bulgaria a dovedit drumul sănătos pe care pășește nu numai interpretarea dar și creația romînească în acest gen.

Pentru a întregi oarecum tabloul activității muzicale din țara noastră sînt necesare cîteva referiri asupra domeniului muzicologiei. Dacă pînă acum un deceniu, atenția unor cercetători cu mult zel, dar adesea lipsiți de sprijin și îndrumare și în primul rînd de posibilitatea publicării studiilor lor, era îndreptată aproape exclusiv asupra trecutului muzicii noastre — astăzi publicațiile de specialitate ale Uniunii Compozitorilor și Ministerului Culturii, pun un accent deosebit pe creația contemporană, în legătură cu care apar analize, articole de probleme teoretice, etc. In această privință mai sînt desigur multe de făcut. Datorită activității unor remarcabili muzicologi și profesori ca George Breazul, Zeno Vancea, Tudor Ciortea, Șt. Lakatos ș.a. au fost realizate studii prețioase asupra unor laturi ale moștenirii lui George Enescu, asupra învățămîntului muzical romînesc din trecut, precum și unele monografii cu caracter istoric.

O notă caracteristică este aceea că și în acest sector al vieții muzicale participarea tineretului este viu stimulată.

Dacă este evident că toate aceste realizări au fost posibile prin însești schimbările intervenite în structura socială, politică și economică a țării, prin noile condiții de viață create, precum și prin rolul activ al artistului redat societății, este tot atît de limpede că ritmul în care s-au înfăptuit toate acestea — dezvoltarea amplă a vieții muzicale și avîntul creației — a fost accelerat prin intervenția altor factori. Schimbarea condițiilor de viață și creație ale artistului a oferit premisele favorabile dezvoltării, dar, pe acest drum nou, experiența compozitorilor sovietici, îndrumările Partidului către o artă nouă, inspirată din viața poporului și închinată acestuia, au constituit un ajutor capital pentru artiștii noștri. Documentele de Partid privitoare la problemele artei, schimbul de experiență cu compozitorii sovietici, studiile estetice marxist-leniniste întreprinse de muzicologia sovietică, pilda vie a atîtor opere ale compozitorilor sovietici — toate acestea au însemnat o îndrumare luminoasă și un prețios ajutor pentru creatorii noștri. Insușindu-și aceste învățături, urmînd exemplul muzicii sovietice, compozitorii noștri au izbutit să realizeze progresele, să obțină succesele din acești 11 ani de viață nouă muzicală.

O privire de sinteză asupra dezvoltării muzicii noastre noi nu poate să nu se oprească cu toată atenția asupra unor lipsuri de seamă. Astfel, trebuie din nou subliniată rămînerea în urmă constatată în domeniul cîntecului de masă. In ce privește muzica ușoară, se face simțită lipsa unei juste orientări atît în ceea ce privește muzica propriu-zisă cît și textele, precum și în ce privește difuzarea și promovarea acestui gen.

Se impune de asemenea o mai justă orientare și a creației de operă, care este chemată să se inspire din temeiurile vieții noastre noi.

O considerabilă rămînere în urmă o manifestă critica și muzicologia noastră, care nu reușesc și de multe ori nici nu încearcă să abordeze principalele probleme ale muzicii noastre contemporane, ceea ce dăunează bunei desfășurări a acesteia.

Se constată, pe de altă parte, că interpreții care sînt cei dintîi purtători de cuvînt ai compozitorilor, neglijează adesea creația noastră reprezentînd-o cu totul nesatisfăcător, atît în țară cît și peste hotare, fapt remarcat de altfel pretutindeni. Se impune în acest sens o muncă răbdătoare și consecventă de convingere și sprijin a interpreților noștri, pentru a-și însuși creațiile muzicale romînești și a le populariza cu entuziasm.

Avînd largi posibilități de dezvoltare a talentului lor, muzicienii din patria noastră sînt chemați să aplice cu consecvență învățăturile Partidului, să răspundă cu nețărmurită hotărîre la îndemnurile sale de a crea o artă muzicală mereu mai înaltă, pusă în slujba luptei nobile pentru construirea socialismului și apărarea păcii.

Impresii despre muzica romînească nouă*)

de IVAN MARŢINOV

In cursul vizitei mele în ţara dv, am auzit foarte multe lucrări muzicale. Cînd mi s-a înmînat pentru prima dată lista de lucrări ce urmau a fi audiate, am fost uimit de numărul mare al acestora. Şi mai uimit am fost după audiţie, cînd am constatat că aproape toate lucrările sînt foarte interesante şi, de aceea, mă aflu într-o situaţie grea, deoarece aş vrea să spun cîte ceva despre fiecare lucrare, iar acestea sînt într-adevăr foarte numeroase.

Voi începe deci cu o impresie generală. In decursul celor trei sau patru ani care s-au scurs de la ultima mea vizită, muzica romînească s-a îmbogăţit extraordinar de mult. Nu este vorba numai de faptul că au apărut lucrări noi; lucrul cel mai interesant mi se pare acela că au fost cuprinse toate genurile de muzică : forme mari de muzică simfonică, oratoriul, baletul. Nu am audiat operă, însă mi s-a spus că se lucrează şi la astfel de creaţii. Şi consider că faptul că compozitorii romîni lucrează în toate genurile şi cu atît avînt, demonstrează că ei corespund şi caută să satisfacă cerinţele mereu crescînde ale poporului.

Aş vrea să-i felicit pe compozitorii romîni care dezvoltă cu atîta rîvnă toate ramurile creaţiei romîneşti. Nu este un compliment, ci observaţia celui care, după un număr de ani, face din nou cunoştinţă cu o artă care între timp s-a dezvoltat neîntrerupt.

A doua impresie este următoarea : Uniunea Compozitorilor este extrem de bogată în individualităţi. Ştiam acest lucru şi înainte, acum l-am simţit şi mai mult. In afară de compozitorii pe care-i cunoşteam dinainte, am avut ocazia să cunosc compozitori noi, pentru mine, şi mi-a făcut multă plăcere să constat că majoritatea au stilul lor propriu. Desigur că fiecare colectiv are individualităţi remarcabile, mai vii sau mai puţin vii. Insă impresia generală lăsată de toate audiţiile este cea a unui belşug foarte mare în toate ramurile muzicii. Şi acest lucru mă bucură extrem de mult pentru că şi la noi, în Uniunea Compozitorilor Sovietici, ne punem problema dezvoltării individualităţii creatoare.

A treia impresie : imensa majoritate a lucrărilor audiate de mine sînt scrise într-un limbaj care arată năzuinţa compozitorilor de a fi înţeleşi de public. Nu am auzit nici o lucrare care ar putea fi trecută în compartimentul lucrărilor formaliste.

Am auzit însă lucrări de alt gen atît de multe, încît îmi face impresia că pericolul formalismului nu este atît de mare, în fond, pentru Uniunea Compozitorilor din R.P.R. Desigur, aceasta nu înseamnă să ignorăm problema formalismului. Ştiu din experienţă proprie că în Uniunea Sovietică am acordat multă atenţie luptei contra formalismului şi totuşi el îşi mai arată cîteodată capul. Manifestările acestuia însă nu ne pot speria.

N-am auzit lucrări noi de acest gen aci şi nu pot face o apreciere ca un critic muzical, în această direcţie. Realitatea este că lucrările auzite demonstrează năzuinţe serioase, tendinţe considerabile spre realism. Desigur că la diverşi compozitori, aceste tendinţe se dezvoltă mai mult sau mai puţin puternic.

A patra impresie : m-a bucurat pînă în adîncul inimii faptul că lucrările audiate arată legătura existentă între compozitor şi creaţia populară, apropierea compozitorilor de această creaţie. Probabil că tovarăşul Sabin Drăgoi va riposta că compozitorii se ocupă prea puţin de folclor. Dat fiind însă că este concomitent şi directorul Institutului de Folclor şi face parte şi din conducerea Uniunii Compozitorilor, probabil că vinovat de situaţia aceasta este numai tovarăşul Sabin Drăgoi. Realitatea este că nu sînt vinovaţi, iar lucrările pe care le-am auzit arată dragostea compozitorilor pentru folclor. „Vinovatul" este în fond însuşi folclorul romînesc care este aşa de bogat, încît dv n-aţi avut posibilitatea să cuprindeţi această bogăţie; de aceea se înţelege că aveţi în faţă încă foarte multe sarcini.

Acestea sînt impresiile generale lăsate de audiţiile la care am luat parte ; din punctul meu de vedere, ele denotă marea creştere a creaţiei muzicale romîneşti. Acest considerent se bazează şi pe următorul fapt : cînd compari lucrările compozitorilor cunoscuţi de mine acum cîţiva ani cu cele de astăzi, îţi dai seama de o mare creştere în lucrările lor şi observi uneori cum aceşti compozitori se regăsesc într-o calitate absolut nouă. Acest lucru este cît se poate de îmbucurător. Această idee nu-mi aparţine; ea a fost exprimată de compozitorul Alfred Mendelsohn în cadrul audiţiei şi, după ce am ascultat lucrările, am fost perfect de acord cu el.

Aş vrea să relev nu numai creşterea în general a creaţiei, ci şi a fiecărui compozitor în parte. Dacă îmi veţi permite, voi face cîteva consideraţii despre unele lucrări ; desigur că nu voi putea trece în revistă toate lucrările audiate.

Voi vorbi în primul rînd de muzica simfonică. Am auzit trei simfonii, una dintre ele fiind scrisă

*) La baza articolului de faţă se află stenograma cuvîntării pe care muzicologul sovietic a ţinut-o la Uniunea Compozitorilor din R.P.R. la 4 noiembrie 1955.

de eminentul compozitor Cuclin, lucrare care, desigur, datează de mult, precum şi două simfonii noi: o simfonie de Ion Dumitrescu şi una de Alfred Mendelsohn. Voi vorbi despre simfoniile noi.

Simfonia lui Ion Dumitrescu este foarte interesantă. El şi-a pus în faţă o problemă dificilă: nu crearea unei simfonii dramatice, ci a uneia epice. Or, aceasta este o sarcină foarte grea pentru un compozitor.

Simfonia sa produce o impresie puternică. Trebuie să mărturisesc că toate părţile simfoniei mi-au plăcut. Mi-a făcut o vie impresie simfonismul, unitatea ei, m-a fermecat însă în special partea a doua, în care am simţit o respiraţie extrem de largă. In asemenea lucrări este foarte uşor să cazi în monotonie şi să plictiseşti auditoriul; în cazul de faţă însă, nu există nici urmă de monotonie, ci o dezvoltare ascendentă, care arată o rezolvare extrem de originală şi reuşită a problemei. Nu vreau să spun că partea I-a sau a III-a nu merită o analiză: ele sînt deopotrivă de bune.

Consider însă că în aceste părţi, sarcina compozitorului era mai simplă decît cea din partea a II-a. Am perceput simfonia maestrului Dumitrescu ca o lucrare care creşte pînă la partea a II-a şi rămîne în culminaţie pînă la final. Audiind această simfonie, mi-am amintit de multe simfonii scrise de compozitori contemporani care, după ce au ajuns la o culminaţie, scad spre final. Aci nu există acest povîrniş ci, din această parte, a doua, se vede ca de pe un munte înalt, şi înainte şi înapoi. Poate că autorul simfoniei nu va fi de acord cu aceste aprecieri, dar eu aşa am apreciat-o.

Şi simfonia lui Alfred Mendelsohn mi-a făcut o impresie foarte bună. Cunosc Simfonia a III-a a „Reconstrucţiei“; din păcate nu cunosc Simfonia a IV-a. Cred însă că după Simfonia a III-a, compozitorul a făcut o cale lungă pînă la Simfonia a V-a şi nu numai pentru că cifra este alta, ci pentru că tema este dramatică, cu un material tematic foarte larg. Mi-a plăcut foarte mult introducerea epică. Şi în acest caz trebuie să observ că există o foarte bună parte lentă, partea a III-a, o parte cu adevărat inspirată. Constat în ultimul timp un fenomen interesant: majorităţii compozitorilor le reuşeşte în general partea a III-a. In Simfonia a X-a de Şostakovici, partea a III-a este de asemenea, cea mai bună. In ceea ce-l priveşte pe compozitorul Alfred Mendelsohn, vreau să-l felicit sincer că a izbutit să stăpînească cu succes formele mari şi grele ale muzicii.

Socot că ambele simfonii ar trebui să devină cunoscute şi de publicul sovietic, fiind interpretate şi la noi. Mărturisesc, deopotrivă de sincer, că socot acelaşi lucru despre majoritatea zdrobitoare a lucrărilor ascultate.

Dintre lucrările simfonice mi-a lăsat o impresie puternică Concertul pentru orchestră de coarde al lui Paul Constantinescu şi am fost mirat aflînd că iniţial, acesta a fost un cvartet pentru coarde. Se dovedeşte că uneori chiar un cvartet pentru coarde se poate transforma într-o lucrare orchestrală. Cine n-a ştiut acest amănunt cu privire la această lucrare, nici nu s-ar fi putut gîndi la aşa ceva. Personal, îl cunosc foarte bine pe compozitorul Paul Constantinescu, din alte lucrări ale sale: Concertul pentru pian şi orchestră, dansurile etc. Acest concert pentru orchestră de coarde mi-a adîncit impresia avută şi-l consider pe autor un mare compozitor şi un maestru al artei sale.

Şi, din moment ce am intrat în domeniul concertelor, vreau să vorbesc despre Concertul pentru flaut şi orchestră al maestrului Feldman. Şi aici partitura este realizată în mod măiestrit, de aceea trebuie felicitat maestrul Feldman că a reuşit să îmbine interesul muzical cu cel de virtuozitate; de asemenea, nu-mi pot exprima îndeajuns încîntarea faţă de interpretarea părţii flautului de către maestrul V. S. Jianu. Este un mare artist şi reprezintă o mîndrie a culturii muzicale romîneşti.

Nu voi vorbi despre suita pentru filmul „Mitrea Cocor“ de Sabin Drăgoi, întrucît este o muzică bine cunoscută de noi toţi, care a fost apreciată unanim la vremea ei. Vreau să vorbesc însă de altă lucrare pe care nu am audiat-o aci: Suita pentru orchestră simfonică. In Uniunea Sovietică ea a fost interpretată de două ori în public şi a plăcut ascultătorilor, aşa cum mi-a plăcut şi mie, de altfel.

O impresie extrem de bună o produce suita maestrului Jora „Cînd strugurii se coc“. Este, în primul rînd, foarte vioaie, foarte optimistă, lucru ce corespunde temei şi este extrem de bogată prin materialul ei melodic. Se simte faptul că autorul cunoaşte perfect creaţia populară şi ştie să o dezvolte. Trebuie să adaug, la aceasta, că este o partitură orchestrată într-un chip strălucit.

De altfel şi maeştrii Ion Dumitrescu, Alfred Mendelsohn şi Paul Constantinescu, precum şi alţi compozitori, orchestrează splendid. Pe semne că în Romînia există o şcoală foarte bună de instrumentaţie. Majoritatea compozitorilor pe care-i cunosc, stăpînesc perfect orchestraţia şi ştiu cum să scrie pentru orchestră. Desigur că fiecare se manifestă potrivit cu talentul său, cu individualitatea sa proprie, dar trăsătura comună evidentă este şcoala bună.

Aş putea vorbi de exemplu de Concertul pentru coarde de compozitorul clujean Sigismund Toduţa, de cele „Patru dansuri“ de Leon Klepper, compozitor pe care-l cunosc şi din alte lucrări. Toate acestea sînt interesante în felul lor şi merită atenţie.

Am audiat şi oratorii. Unul este „Tudor Vladimirescu“ de Gheorghe Dumitrescu, pe care nu l-am audiat, din păcate, în întregime; cîteva fragmente le cunoşteam dinainte. Trebuie să spun că audiţia de două ori a acestei lucrări m-a făcut să gîndesc la fel ca şi alţi muzicieni ca de exemplu V. G. Zaharov şi alţii. Imi amintesc că atunci cînd l-am întrebat pe Zaharov despre impresiile sale asupra muzicii romîneşti, mi-a vorbit în special de oratoriul „Tudor Vladimirescu“,

care-i lăsase o vie amintire și de care era profund încîntat. Muzica acestei creații produce o impresie extraordinară, chiar ascultată fragmentar. Trebuie să spun că dimensiunile oratoriului sînt foarte mari ; lucrarea poate fi audiată și trebuie audiată, însă este foarte greu s-o asculți trei ore la magnetofon. Dar chiar și în felul acesta, ea te atrage. In oratoriu există un adevărat dinamism, compozitorul cunoaște extraordinar de bine corul, îl simte, și, ceea ce este principal, autorul are o imensă idee creatoare.

Am auzit și oratoriul „Scînteia eliberării" de Ovidiu Varga. Trebuie să spun că, din punctul meu de vedere, această lucrare are o mare importanță principială. Incontestabil că Ovidiu Varga și-a pus în față o sarcină extraordinar de dificilă, care poate fi foarte anevoie realizată ireproșabil. Știm că crearea unui personaj pozitiv este un lucru foarte greu, cu atît mai greu este să creezi imaginea acelor oameni la care se referă lucrarea lui O. Varga. Această problemă și-au pus-o de asemenea mulți compozitori sovietici, însă foarte puțini au reușit să imprime lucrărilor rezonanță puternică. Consider că trebuie susținută munca compozitorilor în acest domeniu de activitate, că temele de genul celei abordate de Ovidiu Varga trebuie să fie îmbrățișate nu numai de compozitorii romîni ci și de compozitorii tuturor țărilor.

Indiscutabil că lucrarea lui Ovidiu Varga vădește năzuințe inovatoare.

Vreau să mă opresc asupra unei alte probleme. Consider că o latură pozitivă a acestor lucrări constă și în faptul că compozitorii caută să lărgească sfera intonațiilor folosite, că ei se adresează cîntecelor revoluționare, de luptă, căutînd să creeze pe baza lor, imagini muzicale noi.

Vreau să spun cîteva cuvinte despre creația de cameră. Muzica de cameră este, în mod firesc, un domeniu în care îți vine mult mai greu să abordezi tematica contemporană. In multe cazuri a rămas în urmă și rămîne și astăzi în urmă. Cel puțin noi muzicienii sovietici, considerăm că în Uniunea Sovietică acest gen rămîne în urmă față de celelalte genuri care s-au dezvoltat mai mult. Trebuie să spun că în acest sens, compozitorii romîni mi-au prilejuit o plăcută surpriză, pentru că am audiat o serie de lucrări interesante, atît instrumentale cît și vocale.

Aș spune că sînt multe lucruri bune în Sonata pentru vioară și pian de Max Eisicovits. Despre această lucrare mi-a vorbit în chip amănunțit autorul, ceea ce m-a convins o dată în plus, că compozitorul este o fire interesantă, că-și pune probleme de seamă, și caută să le rezolve în mod creator și personal. Mi-a făcut o impresie extrem de bună în această sonată, preponderarea unei melodici clare. Cunosc unele lucrări mai vechi ale lui M. Eisicovits și acolo n-am găsit o asemenea melodicitate. Mi-a plăcut și faptul că el dezvoltă foarte liber frumoasele melodii sau chiar numai motive ardelenești de dans.

Am audiat cu mult interes cvartetele de Tudor Ciortea, de Zeno Vancea și de Ion Dumitrescu. Am ținut să audiez aceste trei cvartete pentru că am vrut să văd cum înțeleg compozitorii problema cvartetului. Dacă am compara cvartetul lui Zeno Vancea cu cel al lui Ion Dumitrescu, am vedea că s-a manifestat aci diferența de individualități și de stiluri, despre care am vorbit încă de la început. M-a interesat extrem de mult cvartetul lui Ion Dumitrescu pe care-l cunosc încă dinainte, și anume, m-a interesat năzuința sa de a lărgi limitele genului de cameră și chiar năzuința de a aduce unele elemente de orchestrație. Știu că există unii compozitori care văd în aceasta un păcat de moarte și care consideră că muzica de cameră trebuie să fie despărțită printr-un zid, de restul muzicii. In ceea ce mă privește, consider că dacă un cvartet s-a îmbogățit cu elemente de muzică simfonică, rămînînd totuși un cvartet, nu este nimic rău în aceasta ci din contră, ceva bun. Cunosc și o serie de cvartete clasice în care există o năzuință asemănătoare. Acest cvartet de I. Dumitrescu este interesant și datorită faptului că este străbătut de o atmosferă de sărbătoare. Dacă l-am înțeles bine pe compozitor, el s-a străduit să evoce în factura fiecărui instrument, pe cea a instrumentelor populare. Este o problemă extrem de interesantă și cred că trebuie continuată munca în această direcție. Desigur că nu trebuie ca altcineva să scrie un cvartet identic ca cel al lui Ion Dumitrescu. Dacă ar scrie toată lumea la fel ar fi rău ; însă fiecare, în spiritul individualității sale, poate da lucrări de valoare, pe baza principiilor despre care am vorbit.

Cvartetul lui Zeno Vancea este scris într-un spirit diferit. Și aci se simte influența muzicii populare, care se manifestă deosebit de puternic, în ultimele părți. Este evident însă faptul că Zeno Vancea și-a pus problema de a rămîne strict în cadrul stilului de cameră. In acest domeniu, compozitorul a găsit foarte multe elemente interesante, inovatorii, care fac din lucrarea sa o creație de incontestabilă valoare.

Consider de asemenea că și cvartetul de Tudor Ciortea este scris în tradițiile muzicii de cameră.

Nu mă îndoiesc că existența Cvartetului Uniunii Compozitorilor va atrage după sine scrierea a foarte multe cvartete. Dacă am analiza situația comparativ cu celelalte genuri ca sonata, concertul, trio-ul, trebuie constatat că se scriu totuși puține lucrări în genul cvartetului. Cred că acesta este un gol în creația dv, ce se explică prin faptul că n-ați avut pentru cine să scrieți ; v-aș dori să scrieți mai multe cvartete, pentru interpreți reali, care să interpreteze lucrările dv. Din acest punct de vedere, compozitorii romîni care lucrează în domeniul simfonic, se bucură de o situație mult mai bună, mai privilegiată.

Vorbind despre muzica vocală de cameră, vreau să accentuez că liedurile lui Mihail Jora sînt extrem de interesante. Imi vine greu să vorbesc despre ele ca despre creații noi, pentru că multe au fost scrise de mult, chiar înainte de război. Desigur că ele nu pot fi privite ca o muzică a zilelor noastre. Meritele lor muzicale sînt însă indiscutabile și ele îl interesează mult pe ascultă-

tor. Probabil că acest interes provine şi din faptul că lucrările sînt bine interpretate. In orice caz, lucrările din acest domeniu de creaţie al lui M. Jora mi-au lăsat aceeaşi impresie vie ca şi muzica de balet.

Din celelalte lucrări vocale aş vrea să remarc cele patru cîntece de Pascal Bentoiu. Aceste lucrări sînt foarte interesante. Compozitorul îşi are fizionomia sa proprie. Aceste cîntece diferă întru totul de tot ce am ascultat aci. Desigur că acesta este un raţionament periculos ; compozitorii, mai ales cei tineri, caută să nu semene cu nimeni ceea ce, de multe ori, dă rezultate negative. Nu este însă cazul aci. Compozitorul dă dovadă de originalitate. Cîntecele sînt inegale, ele au şi asperităţi. Impresia este că compozitorul creşte, dar haina este uneori prea mică, alteori prea mare. Nu tot ce este în aceste lucrări este la fel de convingător, însă cred că toată lumea va fi de acord că este preferabilă o lucrare originală în care să existe asperităţi, decît o operă netedă care să nu convingă pe nimeni şi să nu placă nimănui. Pascal Bentoiu este foarte tînăr. Este de dorit ca acest compozitor să se dezvolte, întrucît, după felul în care scrie, îţi dă dovadă că va fi un compozitor de mare valoare. In muzica lui am auzit ceva ce n-am auzit la alţi compozitori: mi-a făcut impresia că el are talentul de a scrie scene vocale „de gen". In celelalte lucrări vocale n-am simţit această calitate.

Voi vorbi acum de cîntecele Hildei Jerea. Vreau s-o felicit pe compozitoare cu toată sinceritatea pentru aceste lucrări. Cîntecele sînt în primul rînd foarte frumoase prin caracterul lor melodic. Sînt minunat scrise pentru anumite ansambluri vocale şi cred că ele reprezintă o cucerire a muzicii romîneşti. Mi-au făcut una din cele mai puternice impresii. Nu am avut plăcerea de a asculta muzică corală. Poate pentru faptul că în acest domeniu s-au obţinut mai puţine realizări. Dat fiind însă că mi s-a dat posibilitatea să aud unele creaţii mai vechi din alte domenii, îmi pare rău că n-am putut asculta şi muzică corală mai veche. Data trecută am admirat sincer multe lucrări corale şi în primul rînd minunatele coruri ale compozitorului I. Chirescu care, după părerea mea, este un maestru al acestui gen. Ar fi într-adevăr păcat ca I. D. Chirescu să nu mai fi scris nimic nou în aceşti ani. Ar fi cu atît mai regretabil dacă nici ceilalţi compozitori nu ar lucra decît prea puţin în domeniul muzicii corale. Aveţi mari compozitori de muzică corală. Sînt convins că Uniunea Compozitorilor va activa acest domeniu al muzicii.

Aş vrea să vorbesc despre cîntecul de masă. Din păcate, audierea lucrărilor de muzică de masă nu mi-a făcut o impresie atît de adîncă, aşa cum mi-a lăsat audierea lucrărilor din alte genuri. Printre cîntecele audiate au fost şi lucrări bune, însă pe acelea le auzim destul de des de cinci ani în urmă. Probabil, tocmai pentru că sînt considerate cîntece bune, le-am şi ascultat cu multă plăcere. Din păcate nu am ascultat alte realizări noi, deopotrivă de bune ca şi cele din trecut. In acest domeniu, există şi la noi lipsuri. Pe noi ne nelinişteşte faptul că genul cîntecului de masă rămîne în urmă. Dacă acelaşi fenomen se observă şi la dv, vă doresc din toată inima să lichidaţi această lipsă.

In ce priveşte muzica uşoară, probabil că piesele audiate de mine— am audiat numai zece cîntece — reprezintă o cantitate infimă din creaţia romînească. N-aş putea spune nimic rău despre ele, multe îmi fac o impresie extrem de plăcută. Mă tem însă că problema genului de muzică uşoară nu este rezolvată în totalitatea ei. Am în vedere faptul că sînt puţine cîntece de muzică uşoară care au cucerit masele largi, or, muzica uşoară se scrie tocmai pentru masele largi. Am fost la Teatrul de Estradă, unde l-am auzit pe celebrul Malagamba, şi am avut impresia că el rezolvă problema muzicii uşoare... în afara Uniunii Compozitorilor. Mi s-a părut extrem de supărător faptul că la Teatrul de Estradă, într-un program întreg, nu a existat decît o singură creaţie de muzică uşoară romînească. Probabil că problemele muzicii uşoare rămîn la fel de complicate ca şi la noi.

Vom spune acum cîteva cuvinte despre operetă. Data trecută am audiat opereta „N-a fost nuntă mai frumoasă" de Kirculescu. La Moscova am ascultat opereta „Ana Lugojana". De data aceasta am ascultat aci opereta „Lăsaţi-mă să cînt" de Gherase Dendrino. La acest spectacol am fost cu prietenul meu N. P. Anosov şi părerile noastre au coincis. Am ajuns la concluzia că nu avem de-a face atît cu o operetă, ci mai degrabă cu un „Singspiel"*). Pentru un muzicolog, desigur că e interesant să ştie dacă aceasta este o operetă sau un Singspiel. Pentru public este indiferent cum se numeşte genul respectiv. Consider că în „Lăsaţi-mă să cînt" există foarte multe lucruri preţioase şi nu degeaba publicul acceptă această operetă cu atîta plăcere. Totodată aş vrea să remarc că lucrarea este de o lungime de neînchipuit, spectacolul durează patru ore şi actul întîi are 20 de minute. Opera „Dama de pică" durează ceva mai puţin de trei ore şi este considerată ca o lucrare din cele mai lungi. Din acest punct de vedere cred că autorul nu dă un exemplu bun. O operetă trebuie să fie mai „strînsă" nu atît de dezlînată. Este prima operetă pe care o văd fără dansuri ; poate că este o inovaţie, dar nu ştiu dacă ea trebuie urmată. In operetă dansurile reprezintă o tradiţie excelentă şi sper că în operetele viitoare compozitorii se vor întoarce la tradiţie, renunţînd la această inovaţie. Cu toate aceste mici neajunsuri, noi am fost într-adevăr încîntaţi de această operetă. Ea are un subiect frumos, eroi nobili. Ei nu sînt în genul celor din operete vechi, ci oameni adevăraţi. Opereta are un umor sănătos, care nu întrece limitele gustului, are o

*) „Singspiel"-ul este o formă remarcabilă care merită să fie cultivată. Atunci cînd i-am dat acest titlu, m-am gîndit că această operetă renaşte tradiţiile comediei muzicale clasice. Cînd am auzit că s-a scris o operetă despre Ciprian Porumbescu, m-am speriat, pentru că ştiam ce reprezintă Porumbescu. Cînd am auzit însă opereta, am văzut că a fost realizată cu succes.

muzică foarte bună. Multe lucrări muzicale sînt ale lui Porumbescu, însă trebuie să fii un om priceput ca să legi aceste lucrări. Această operetă ne-a lăsat impresia că genul de operetă romînească merge înainte.

Am vorbit puţin de impresiile lăsate de audiţiile organizate în cadrul Uniunii. Dacă n-am vorbit de unele lucrări audiate, aceasta nu înseamnă că nu mi-au plăcut, ci că nu pot vorbi despre toate. Pe de altă parte, trebuie să spun că unele lucrări au fost audiate în condiţii nefavorabile, în sensul că am audiat muzică foarte multă, multe ore la rînd, astfel încît la sfîrşitul audiţiei n-am reuşit să apreciez cum se cuvine tot ce merită să fie apreciat. De aceea nici n-am vorbit de aceste lucrări. De altfel cred că nici nu era de aşteptat să-mi spun părerea chiar despre toate lucrările audiate. Sînt fericit că am avut posibilitatea să audiez atîta muzică romînească. Acum am o imagine şi mai vastă asupra ei şi, întorcîndu-mă acasă, voi avea posibilitatea să fac pe tovarăşii mei să cunoască mai profund ca pînă acum această creaţie înfloritoare.

Am avut o întîlnire creatoare cu muzicologii, care a început la orele 10 şi s-a terminat la orele 4. Intîlnirea a fost minunată, discuţia excepţional de interesantă, ca să-mi spun impresiile mi-ar trebui însă un spaţiu mai mare. Impresia pe care mi-a lăsat-o întîlnirea cu tovarăşii din colectivul redacţiei „Muzica“ şi tovarăşii de la Cluj, este că aveţi mulţi oameni talentaţi, perspicace, avizi de cunoştinţe, cu foarte multe calităţi creatoare, în permanentă căutare. Cînd stai de vorbă cu ei, simţi că te îmbogăţeşti cu foarte multe lucruri. De aceea este interesant să vorbeşti cu ei. Mi-e greu să vorbesc amănunţit despre activitatea muzicologilor romîni, pentru că pe compozitori îi înţeleg fără traducere, pe cînd de citit, citesc foarte încet romîneşte şi, de aceea, nu reuşesc să parcurg decît foarte puţin.

Socot însă cu toate considerentele acestea pozitive, că după toate probabilităţile, muzicologii romîni sînt demni de aceeaşi apreciere ca şi muzicologii sovietici. Rar se întîmplă o discuţie în cadrul Uniunii Compozitorilor Sovietici în care să nu fie criticată muzicologia sovietică. Şi muzicologii sînt criticaţi în primul rînd pentru că se ocupă prea puţin de compozitori şi prea puţin de muzica contemporană. Poate că la dv este o altă situaţie şi nu vă pot decît invidia ; cred însă că ar fi prematur să vă invidiez. Cred, şi acesta e un lucru indiscutabil, că dv aveţi multe forţe muzicologice, că aceşti muzicologi au multe realizări ; probabil însă că şi aci, la fel ca şi la noi, compozitorii au mers mai departe şi de aceea muzicologii trebuie să se grăbească să-i ajungă din urmă. Şi la noi se pune la fel problema muzicologiei. De aceea cred că problema de bază — aşa cum mi-o imaginez eu — în domeniul muzicologiei este aceea de a ridica tineretul. O problemă la fel de valabilă se pune şi pentru compozitori. Impresia mea este că în Romînia sînt încă puţini muzicologi, că ar trebui să fie mai mulţi şi că oamenii din generaţia mai în vîrstă care au obţinut şi obţin multe în acest domeniu, trebuie să facă mult pentru a ridica tineretul.

Muzica lui Ion Dumitrescu pentru filme artistice

de FR. WANEK

In condițiile noi de înflorire a tuturor ramurilor de artă, producția noastră cinematografică a cunoscut în ultimii ani, un avînt deosebit. Dacă înainte de 23 August 1944, apariția unui film romînesc era considerată o raritate, în anii puterii populare ne putem mîndri, pe drept cuvînt, cu o serie de realizări cinematografice valoroase, atît în domeniul filmului documentar cît și al celui artistic, realizări care au fost apreciate și peste hotarele țării noastre, unele din ele obținînd premii și distincții la festivaluri internaționale.

Pornind de la ideea că cinematografia constituie un mijloc important de culturalizare a maselor largi, o formă complexă de reflectare a vieții contemporane, Partidul nu a precupețit nici un efort pentru a îndruma și stimula dezvoltarea ei pe baza principiilor artei realiste, dînd astfel un ajutor prețios în munca de zi de zi a cineaștilor.

Dezvoltarea tinerei noastre industrii cinematografice s-a lovit la început de multe greutăți: lipsa cadrelor de specialitate (scenariști, operatori, regizori, compozitori cu practică în acest domeniu), puținii care lucrau în acest gen al creației nu aveau suficientă experiență, făcînd cu greu față noilor cerințe.

Nu este lipsită de temei afirmația că muzica de film constituie un gen nou în creația noastră, deoarece ea ridică în fața compozitorilor o serie de probleme specifice, determinate de cerințele artei cinematografice.

In trecut, neexistînd o producție bogată și sistematică, de filme romînești, este lesne de înțeles că nici genul muzicii de film și problemele legate de acesta nu au constituit o preocupare anume pentru compozitorii noștri.

Astăzi însă, cînd în studiourile noastre se lucrează intens la crearea unor filme cît mai valoroase, situația se prezintă cu totul altfel; muzica a devenit un factor important, fără de care realizarea lor artistică este aproape de neconceput.

Pentru o justă apreciere a muzicii unui film, socotim necesar a enunța cîteva principii fundamentale care determină valoarea ei și care își au

Cristea Dorobanțu înfruntînd tribunalul fascist, în filmul „Răsare soarele"

Oaspeții ascultînd cîntecul „Mărăcinul" la nunta Leanei cu Mihăilă în filmul „In sat la noi" (stînga); Scenă din „Brigada lui Ionuț" (dreapta)

explicația și motivarea în cerințele noi ce stau în fața acelora care creează in domeniul cinematografiei.

In primul rînd, muzica constituie un element important în realizarea dramaturgiei de film. Ea ajută la adîncirea conținutului, la evidențierea anumitor laturi ale scenariului, care primesc astfel un relief cu mult mai puternic. Prin intervenția ei se poate ajunge la o conturare mai plastică și mai convingătoare a unor situații sau personaje, atunci cînd celelalte mijloace specifice artei cinematografice se dovedesc a fi insuficiente. Cu cît muzica va fi mai organic legată de dramaturgia filmului, de desfășurarea acțiunii, cu atît ea va servi mai bine la dezvăluirea ideilor, la înțelegerea conținutului. In filmele în care muzica este redusă la un simplu element coloristic sau exclusiv ilustrativ, ea își pierde rolul ei adevărat de comentator viu al acțiunii scenariului. Dacă considerăm deci că între muzică și desfășurarea dramatică a scenariului trebuie să existe o strînsă legătură, atunci nu putem să despărțim acești doi factori, ori de cîte ori ne referim la tematica unui film.

Multe creații cinematografice din ultimii ani s-au inspirat din condițiile vieții noi, din preocupările și frămîntările oamenilor muncii, din realizările lor în diferitele domenii de activitate, din izbînzile obținute pe drumul făuririi socialismului în patria noastră. Era firesc ca în filmele cu o tematică nouă, muzica să devină la rîndul ei, un însemnat mijloc în întregirea artistică a imaginilor, să aducă un aport deosebit la dezvăluirea sensului acțiunii, printr-un conținut bogat de idei. Se pune astfel întrebarea: există oare anumite trăsături specifice muzicii compuse pentru filmul nostru cu tematică nouă ?

Credem că da. Deoarece producțiile artei cinematografice noi se adresează în majoritatea cazurilor unui public foarte larg, cu scopul de a-l educa în spiritul unei noi atitudini față de viață, de a-l ajuta să cunoască cît mai profund realitatea sub toate aspectele ei, este necesar ca toate elementele care concură la realizarea unui film — deci și muzica — să fie înțelese și să trezească interesul spectatorilor.

Iată de ce considerăm că valoarea unei muzici de film este determinată în primul rînd de caracterul ei accesibil. Cu cît muzica va reuși să emoționeze mai puternic pe spectatori, făcîndu-i să urmărească desfășurarea ei în timpul filmului, cu atît ea își va îndeplini scopul. Căci o muzică într-adevăr reușită ajută — desigur în felul ei specific — tot așa de mult la adîncirea acțiunii, ca și un decor reușit, ca și un peisaj înfățișat artistic, ca și interpretarea măiastră a unui actor.

Accesibilitatea unei muzici de film nu poate fi însă despărțită de meșteșugul componistic. Este foarte greu să creezi o melodie simplă care să fie în același timp pregnantă și plină de expresivitate; acest lucru implică neapărat o stăpînire cît mai desăvîrșită a tuturor mijloacelor de expresie. De asemenea, nu este simplu să exprimi sau să caracterizezi într-o formă concentrată anumite stări sufletești sau situații care rezultă din desfășurarea acțiunii.

Aceste cîteva considerații sumare asupra muzicii de film ne dezvăluie — într-o oarecare măsură — complexitatea problemelor ce stau în fața compozitorilor noștri, iar dacă ținem seama și de faptul că experiența cinematografiei romînești este încă la început — și orice început este greu — putem considera creația în acest domeniu a unor maeștri ca Th. Rogalski, Sabin Drăgoi, Marțian Negrea, Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu, ș.a., drept o adevărată muncă de pionierat, prin care aceștia au pus bazele acestui gen nou în muzica noastră.

Printre compozitorii care desfășoară astăzi o susținută activitate creatoare în domeniul muzicii de film se numără — după cum am arătat — și compozitorul Ion Dumitrescu. El este autorul muzicii scrise pentru filmele artistice: „In sat la noi", „Brigada lui Ionuț", „Nepoții gornistului", „Răsare soarele" și „Desfășurarea".

De asemenea, el a compus şi muzică pentru o serie de filme documentare.

Ne-am propus să concretizăm în articolul de faţă anumite principii care stau la baza muzicii sale scrisă pentru filmele artistice sus amintite şi să analizăm totodată cîteva aspecte a căror importanţă merită îndeosebi subliniată.

După cum am arătat, problema esenţială în elaborarea unei muzici de film este aceea a încadrării ei în planul dramaturgic general, astfel încît să slujească prin mijloacele ei specifice la adîncirea imaginii cinematografice. Dramaturgiei îi sînt deci subsumate toate celelalte probleme.

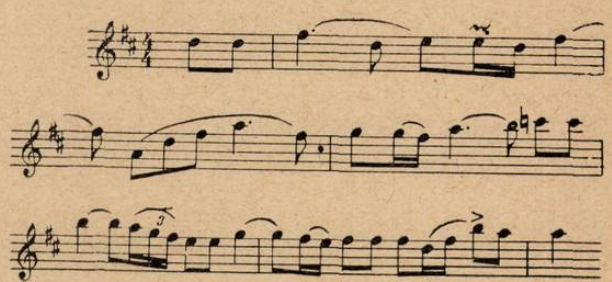
Care sînt principiile dramaturgice care se degajă din muzica lui Ion Dumitrescu ? Care sînt mijloacele folosite de compozitor pentru traducerea lor în viaţă ?

Credem că unele din principiile esenţiale în vederea acestui scop sînt acelea ale tematismului şi dezvoltării. Acest lucru este şi firesc, dacă ţinem seama de faptul că Ion Dumitrescu este un compozitor frămîntat de problemele simfonismului, avînd totodată o mare experienţă în ceea ce priveşte muzica de scenă, astfel încît el a putut ajunge la anumite concluzii importante cu privire la cele mai bune mijloace de a face ca muzica să vină în ajutorul acţiunii scenice.

Principiul tematismului nu este înţeles de Ion Dumitrescu în sensul unei abundenţe de leitmotive care s-ar întrepătrunde continuu, evocînd eroi diferiţi, sugerînd simboluri anumite, ş.a.m.d. potrivit, de pildă, principiului wagnerian. De altfel, socotim că asemenea opulenţă nici nu este necesară, ea neavînd rolul hotărîtor într-un film bun şi spectatorul neurmărind-o pe ea în primul rînd. Ion Dumitrescu preferă să folosească principiile tematismului în cadrul unor pagini simfonice, de un suflu mai larg, avînd anumite caracteristici. De pildă, scena manifestaţiei din filmul „Nepoţii gornistului" nu este ilustrată pe baza caracterizării pe de o parte a muncitorilor şi pe de altă parte a poliţiştilor care intervin cu bastoanele de cauciuc ci, deşi eroii sînt diferiţi şi chiar opuşi, acţiunea lor se profilează pe una şi aceeaşi pînză simfonică. Dar această „pînză" nu este un fond neutru, ci caracterizează şi subliniază cu ajutorul unui cîntec de luptă, forţa dominantă a scenii : atitudinea fermă şi neclintită a muncitorilor care luptă cu hotărîre şi curaj pentru revendicarea drepturilor lor.

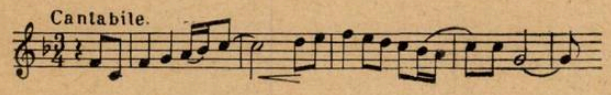
In cadrul muzicii acestei scene, reîntîlnim într-adevăr motive şi teme care vor caracteriza şi pe viitor pe luptătorii comunişti. Constituie un merit al compozitorului faptul că ascultînd această muzică îţi dai seama fără greutate care sînt forţele caracterizate prin ea. Cum se explică acest lucru ? Desigur că oricum ar fi fost ea, o muzică energică şi în acelaşi timp nobilă, nu putea caracteriza poliţia, jandarmii ; compozitorul nu s-a mulţumit să scrie o muzică dinamică şi mîndră „în general" ci, pentru a preciza sensul ei, foloseşte o diversitate de intonaţii, în care predomină cele ale cîntecului revoluţionar corespunzător reliefării acţiunii comuniştilor.

In funcţie de evoluţia diferitelor momente ale dramaturgiei filmelor, autorul, credincios principiului plasticităţii intonaţionale, a ales sfere intonaţionale corespunzătoare. Astfel putem face cu destulă uşurinţă o distincţie clară între melodiile concepute în spiritul muzicii populare ţărăneşti, ca de pildă cîntecul de clacă din filmul „In sat la noi"

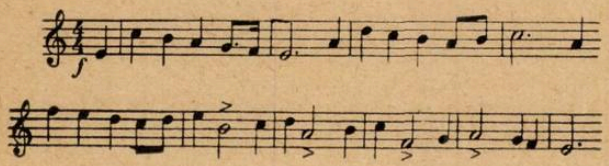


Momentul plecării lui Pintea Dorobanţu pe front, în 1916, din „Nepoţii gornistului" *(stînga) ; O imagine din filmul* „Desfăşurarea" *(dreapta)*

sau următoarea melodie din filmul „Desfășurarea“

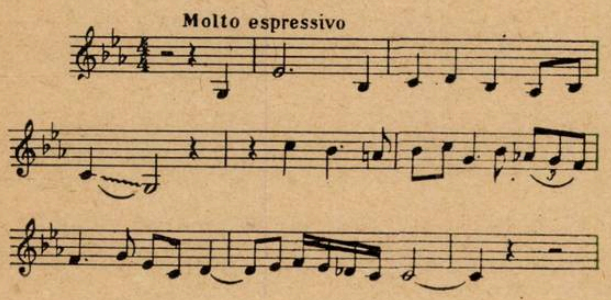


între cele cu rezonanțe din cîntecele revoluționare și de masă, ca de exemplu tema din preludiul la filmul „Nepoții gornistului“



sau elemente apropiate de genul muzicii cu caracter intim, distractiv, ca cele două romanțe de dragoste și valsul din filmul „Brigada lui Ionuț“. Această diversitate de intonații care apare ca o consecință firească, impusă de dramaturgia scenariului, constituie unul din mijloacele esențiale de caracterizare — pe plan muzical — a unor acțiuni, situații sau eroi.

Să ne referim din nou la filmul „Nepoții gornistului“. In prima scenă ne sînt înfățișați eroii Pintea și Stanca Dorobanțu care se întorc obosiți de la munca cîmpului tocmai în momentul cînd perceptorul satului scoate la vînzare puțina lor avere. Scena petrecîndu-se în cadrul sătesc, compozitorul a creat atmosfera necesară prin folosirea unei teme cu accente de durere, pe baza unor intonații specifice cîntecului popular :

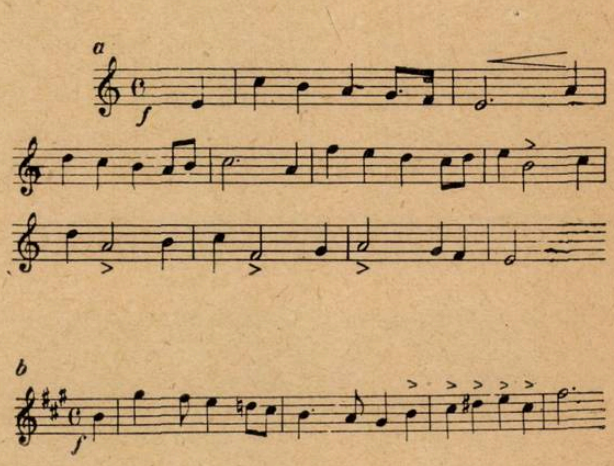


Pe măsură ce în desfășurarea acțiunii intervine un alt element social, cel muncitoresc, apar și în muzică noi intonații, care sînt chiar impuse de conținutul nou al scenariului. Astfel devin dominante melodiile cu caracter de marș, cîntecele revoluționare, cîntecele cu caracter de imn etc.

Un alt exemplu în care intonații diferite sînt integrate în cadrul general al acțiunii ni-l oferă muzica la „Brigada lui Ionuț“. Aici, alături de episoade muzicale în care sînt prezente anumite elemente caracteristice cîntecului de masă, compozitorul a introdus și două romanțe de dragoste (care ne aduc pe alocuri aminte de vechile romanțe romînești) iar în finalul filmului o melodie de vals. Cu toată această diversitate, caracterul unitar al desfășurării muzicale nu suferă, deoarece ea corespunde perfect cerințelor acțiunii scenice. Compozitorul nu a făcut o caracterizare individuală a eroilor principali ; apariția acestora în diferitele momente nu este însoțită de o temă anume care să reliefeze trăsăturile lor psihologice, ci temele îndeplinesc funcția de conturare generală a atmosferei în care se petrece acțiunea, de subliniere a unor stări sufletești care împing eroul la acțiune. De exemplu, apariția lui Dumitru Scăpău, fiul unui chiabur (din filmul „In sat la noi“) care-l omoară pe bătrînul Lăpădat, om cinstit și hotărît luptător pentru înjghebarea gospodăriei colective, nu este însoțită de o temă precisă, care să concentreze în ea caracterul josnic al acestui personaj cu porniri criminale, ci de cîte ori acesta intervine în acțiune, muzica caută să creeze o atmosferă de mare tensiune, determinată de acțiune. Tot sub acest aspect trebuie privită și folosirea de către compozitor a principiului leitmotivic, adică revenirea identică sau sub diverse aspecte a unei melodii în timpul desfășurării acțiunii dramatice. Și în acest caz, melodia sau tema care revine nu conturează trăsăturile lăuntrice ale unui anumit personaj. Rolul ei constă în adîncirea unității de conținut a scenariului, în evidențierea firului conducător al acțiunii.

In muzica la filmele „Nepoții gornistului“ și „Răsare soarele“, apar de-a lungul desfășurării ei, două teme care se suprapun întotdeauna acelor momente în care eroii filmului iau o decizie importantă în lupta lor, sau cînd aceștia trec prin clipe grele, în care li se cere o atitudine fermă și plină de abnegație.

Iată cum se prezintă inițial aceste teme :



Prin funcția pe care o îndeplinesc în cadrul acțiunii, ele pot fi considerate ca un moto, caracterizat printr-o notă de gravitate și măreție, ce cuprinde în el esența întregii dramaturgii, ideea dominantă a filmului : lupta eroică a clasei muncitoare.

Astfel, tema *a* reapare în scena în care Ruja, vechi luptător comunist, se întîlnește cu soția

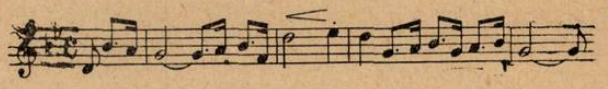
prietenului său Pintea Dorobanțu, ucis mișelește în primul război mondial. Deși ea nu suferă transformări structurale, învesmîntarea orchestrală mai aerisită, mișcarea mai largă, cu caracter povestitor, îi dă o expresie nouă. De asemenea ea revine cînd muncitorul Vijelie este împușcat în timpul unei greve, precum și în scena în care eroul principal al filmului — Cristea Dorobanțu — își ia rămas bun de la mama sa. Și în aceste două cazuri, armonizarea și orchestrația diferită determină noua ei înfățișare.

Tema *b* reapare de trei ori : în timpul vizitei lui Ruja la familia Dorobanțu, în toiul unei manifestații a muncitorilor de la fabrica Racoviceanu și la plecarea lui Ilieș (fratele lui Cristea) pe front.

Procedeul readucerii acestor două teme nu numai că imprimă — după cum s-a mai spus — desfășurării acțiunii dramatice un caracter unitar, dar însăși muzica se impune astfel spectatorului cu mai multă forță ; ea este mai ușor sezisată și se întipărește mai bine în minte.

Am arătat că în muzica de film, compozitorul a folosit, între altele, și intonații specifice cîntecului de masă. Intr-adevăr, dacă ascultăm muzica la filmele „Brigada lui Ionuț", „Desfășurarea", ori în special, la filmele „Nepoții gornistului" și „Răsare soarele", vom distinge în multe episoade muzicale, melodii ale căror caracteristici ne par atît de apropiate de genul cîntecului de masă. Folosirea lor nu este însă un lucru întîmplător. Și în acest caz, apariția lor este motivată de conținutul scenariului. De fiecare dată cînd ne sînt înfățișați eroi care reprezintă idealurile clasei muncitoare, care luptă pentru înfăptuirea acestora, sau scene în care ei domină în centrul acțiunii, muzica vine să completeze imaginile tocmai cu acele elemente care corespund cît mai bine aprofundării conținutului. Pentru a exemplifica, ne vom referi din nou la filmul „Răsare soarele" și anume la scena din tipografia clandestină. Aici compozitorul ar fi avut două posibilități de a realiza muzical intențiile scenariului : fie prin crearea unei atmosfere de tensiune, corespunzătoare însuși conflictului acțiunii, fără ca muzica să implice neapărat un profil melodic precis, închegat, sau, din contra, de a sublinia cu ajutorul unei melodii bine conturate desfășurarea acesteia. Este desigur dificil de precizat care ar fi cel mai bun din aceste două procedee ; credem însă că amîndouă își au valabilitatea după cum o cer împrejurările. In cazul de față procedeul ultim ne pare a fi cel mai adecvat. Și practica ne-a dovedit acest lucru, căci forța de impresionare a scenei din tipografie este în bună parte determinată de faptul că compozitorul a folosit un cîntec mobilizator care sugerează prin ritmica sa viguroasă, voința dîrză a comuniștilor de a răspîndi cuvîntul Partidului în rîndurile celor asupriți de exploatarea capitalistă, evocînd totodată pericolul la care erau expuși aceștia.

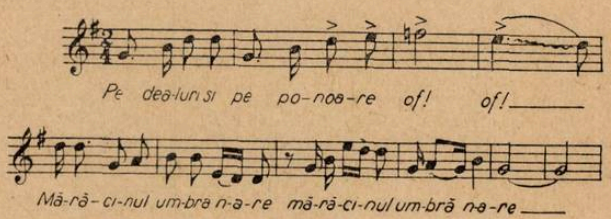
Iată cîteva măsuri din acest cîntec :



Am arătat că o necesitate esențială a unei muzici bune de film constă în caracterul ei accesibil. Nu este aci locul să discutăm afirmația potrivit căreia numai acea muzică este într-adevăr bună și valabilă care poate fi imediat reținută de auditor. Există desigur și muzică bună care necesită o aprofundare mai îndelungată pentru a fi înțeleasă; totuși credem că în prima afirmație există un sîmbure de adevăr. Dacă un spectator pleacă de la cinematograf, fredonînd cîteva fragmente melodice auzite în timpul rulării filmului, înseamnă că muzica l-a interesat și a reușit să-l captiveze, deci înseamnă că ea și-a îndeplinit într-o bună măsură rolul. Introducerea deci în muzica de film a unor cîntece sau părți muzicale care să se adreseze direct unui public larg, fără o pregătire muzicală specială, este un lucru foarte bun, care determină în mare măsură valoarea ei.

Dacă considerăm din acest punct de vedere muzica de film a compozitorului Ion Dumitrescu, vom vedea că ea corespunde într-o bună măsură acestei cerinți.

Să ne amintim de filmul „In sat la noi". La nunta celor doi tineri (Leana și Mihăilă), o țărancă cîntă o melodie în stil popular. De la primele măsuri ea îți captivează atenția și te ține încordat pînă la ultima notă. Este vorba de cîntecul „Mărăcinul" (pe versurile poetului D. Corbea) devenit scurt timp după apariția filmului, cunoscut în aproape toate colțurile țării.



Ceea ce face ca acest cîntec să fie îmbrățișat de un public larg de iubitori de muzică este pe de o parte actualitatea versurilor sale și, pe de altă parte melodica sa avîntată, plină de umor popular, ritmica sa de o mare vioiciune, care imprimă o deosebită dinamică desfășurării acestuia, — elemente apropiate pînă la neputința deosebirii de cele specifice folclorului.

De o mare popularitate se bucură și melodia cîntecului de clacă din filmul „In sat la noi". (Vezi ex. 1 pag. 39).

Pe lîngă faptul că acest cîntec impresionează pe ascultător prin caracterul lui larg, plin de căldură și prin desfășurarea nobilă a profilului

melodic, el reprezintă un exemplu tipic pentru stilul compozitorului şi pentru felul în care foloseşte intonaţiile cîntecului popular.

Aceste exemple sînt elocvente pentru felul în care cinematografia poate contribui la popularizarea unor cîntece valoroase şi totodată ele arată cum muzica de film poate deveni un factor important de culturalizare a maselor. Dacă acest fenomen va deveni un lucru obişnuit, atunci înseamnă că genul muzicii de film îşi îndeplineşte unul din scopurile sale principale.

O altă problemă pe care am vrea să o ridicăm aci se referă la folosirea în muzica de film a genului de marş. In ultimii ani unii din compozitorii noştri au fost preocupaţi de această problemă. Ion Dumitrescu i-a aflat soluţii fericite, atît în finalul Simfoniei I-a (care a imprimat întregii lucrări o concluzie luminoasă) cît şi în unele creaţii de acest gen pătrunse de suflul actualităţii din filmele artistice „Nepoţii gornistului", „Răsare soarele" şi „In sat la noi".

O ultimă problemă ce ni se pare interesantă, poate fi rezumată prin următoarea întrebare: poate trăi muzica de film independent de celelalte mijloace ale artei cinematografice? Credem că în primul rînd, ea trebuie să servească adîncirii dramaturgiei scenariului, reflectării cît mai puternice a conţinutului de idei şi sentimente, caracterizării anumitor situaţii şi personaje — cu alte cuvinte să contribuie la făurirea unei imagini cît mai convingătoare, alături de celelalte elemente care concură la realizarea filmului. Dacă însă compozitorul reuşeşte să creeze o muzică de film cu suficientă forţă melodică, o muzică care să exprime un cît mai variat conţinut (fie ea cu elemente lirice, epice, dramatice etc.), dacă reuşeşte să închege materialul muzical în forme de sine stătătoare, atunci ea se pretează foarte bine de a fi cîntată şi independent. (Trebuie să facem în mod firesc abstracţie de anumite episoade muzicale cu caracter ilustrativ, care nu-şi au rostul decît îmbinate cu alte elemente scenice. Intr-o muzică bună de film, ele nu constituie partea esenţială).

Astfel, compozitorul Ion Dumitrescu a alcătuit din muzica la filmele „Nepoţii gornistului" şi „Răsare soarele" (care este continuarea primului) o suită simfonică în care sînt cuprinse cîteva momente semnificative ale muzicii (şi acţiunii) filmului. Părţile muzicale care au intrat în componenţa suitei au fost alese în aşa fel încît ele să redea — într-o continuă creştere — conţinutul dramatic al însăşi acţiunii filmului.

Ceea ce i-a permis să facă acest lucru este tocmai faptul că a reuşit să compună pentru aceste filme o muzică plină de conţinut şi forţă sugestivă, o muzică puternic mobilizatoare.

INFLORIREA MIŞCĂRII MUZICALE DE AMATORI

Din activitatea Casei de Cultură a Sindicatelor din Capitală

Străduinţa neobosită a Partidului Muncitoresc Romîn pentru ridicarea nivelului cultural şi artistic al maselor largi muncitoare şi-a aflat expresia, între altele, în multitudinea aşezămintelor şi instituţiilor de artă şi cultură create în răstimpul scurs de la eliberarea patriei noastre — instituţii în care se duce o intensă şi rodnică activitate de popularizare a artei, a muzicii. Printre acestea, „Casa de Cultură a Sindicatelor din Bucureşti" ocupă un loc de seamă.

Inaugurată în preajma zilei de 23 August 1944, Casa de Cultură a Sindicatelor nu a întîrziat să se impună atenţiei generale şi să fie frecventată de un număr crescînd de oameni ai muncii; aceasta datorită atît activităţii dusă în sînul instituţiei cît şi manifestărilor artistice date în uzine şi întreprinderi industriale din capitală.

Sub auspiciile sale au luat fiinţă şi s-au dezvoltat o seamă de activităţi de masă, printre care cea de culturalizare muzicală, avînd drept scop ridicarea tinerelor talente muzicale din rîndurile amatorilor, îndrumarea şi promovarea lor în spectacole de un nivel ales.

La Casa de Cultură fiinţează o clasă de îndrumare teoretică (teorie şi solfegiu — prof. Gh. Bujduveanu), care totalizează — anul I şi II — 90 cursanţi.

Clasa de canto (prof. Finkelstein) este frecventată de 50 amatori, cea de vioară (prof. Aurel Oncescu) de 14, de chitară (prof. Ion Kraus) de 20 şi cea de acordeon (prof. Cornel Vîntu) de 18 amatori. In aceste clase se dau toate îndrumările practice după un plan de studii întocmit anume, inspirat din programa analitică a şcolilor de muzică şi a şcolii ce funcţionează pe lîngă Ansamblul de cîntece şi dansuri al Consiliului Central al Sindicatelor.

Este demnă de a fi relevată dragostea cu care tinere elemente muncitoare ca Ana Catrin de la fabrica de confecţii „Gheorghe Gheorghiu-Dej" ori Ecaterina Macaşoi de la fabrica „Adesgo", ca muncitorii Vasile Techiu ori Andrei Romaşan, etc. etc. participă cu regularitate la cursuri

— adesea după o zi de muncă — dîndu-şi concursul la manifestările artistice ale Instituţiei.

Sub auspiciile Casei de Cultură a luat fiinţă şi funcţionează o mică orchestră de estradă, compusă din 12 instrumentişti, care acompaniază, între altele, formaţiile de dansuri. Un accent deosebit este pus de conducerea instituţiei pe activitatea orchestrei semi-simfonice, alcătuită din 35 amatori, formaţie care a luat fiinţă o dată cu inaugurarea Casei de Cultură.

Sub conducerea dirijorului Gh. Bujduveanu, tînăr element talentat, dinamic, membrii orchestrei se întrunesc de trei ori pe săptămînă, făcînd repetiţii migăloase. Este vorba doară de amatori şi nimeni nu pregetă să reia unele pasaje de zeci de ori, pînă cînd ele ajung la şlefuirea, la finisajul necesar unei bune execuţii. Datorită acestei munci colective susţinută cu perseverenţă, s-a ajuns la stăpînirea unui repertoriu alcătuit din Serenada pentru coarde de Mozart, Simfonia neterminată de Schubert, uverturi şi selecţiuni din opere („Ivan Susanin" de Glinka, „Ţăran şi poet" de Fr. Souppé, „Siciliana în Alger" de Rossini) etc. precum şi din lucrări romîneşti : potpuri din „Crai Nou" şi Balada pentru vioară şi orchestră de Ciprian Porumbescu, „Dans ţărănesc" de Constantin Dimitrescu ş.a. Orchestra execută, de asemenea, unele lucrări cu solişti vocali şi instrumentali.

Am asistat la concertul din 19 noiembrie a. c., care a avut loc în spaţioasa şi confortabila sală de festivităţi a Instituţiei din B-dul 6 Martie. Dat în cadrul celui de al IV-lea Concurs pe ţară al echipelor artistice de amatori ale Sindicatelor, concertul a înfăţişat unele din bunele realizări ale orchestrei. Programul a fost întocmit cu lucrări de largă accesibilitate, indicate pentru a apropia masa ascultătorilor de muzica simfonică.

Au plăcut în mod deosebit melodioasele şi popularele uverturi „Poet şi ţăran" de Souppé, „Califul din Bagdad" de Boieldieu, prezentate simplu şi luminos. Dirijorul Bujduveanu a redat apoi cu brio cunoscutul „Dans ţărănesc" de Constantin Dimitrescu şi cu vie participare emotivă, unele pagini dramatice din „Ivan Susanin" ca şi din prima parte a Simfoniei neterminate de Schubert. Gestica sa este energică, directă şi sigură, el stăpîneşte partitura şi îndrumările pe care le dă orchestrei sînt făcute cu claritate.

Din sînul orchestrei s-a distins în primul rînd oboistul Petre Ziloi, care a cîntat în selecţiuni din „Ivan Susanin", cu un ton dulce, suav şi poetic.

Viorile prime numără elemente capabile, care se dăruiesc cu mult avînt (Aurel Oncescu, Mihai Romanescu, Grigore Drăgoescu) şi sînt de menţionat de asemenea Togu Bageag (vioara II), Erca Pero (contrabas), Vasile Cosma (clarinet), Constantin Ştefănescu (flaut), Claudiu Antipa (trompetă) — toţi aflîndu-se în cîmpul muncii, în diferite întreprinderi şi instituţii din capitală.

Menţionăm dragostea şi dezinteresul cu care violoniştii Dinicu, Hart şi Golea din orchestra Ansamblului C.C.S. au venit să întărească, în cadrul concertului menţionat, rîndurile amatorilor de la Casa de Cultură.

Pe marginea acestor realizări sînt de făcut, desigur, şi unele menţiuni cu caracter critic. Aşa bunăoară orchestrei îi lipsesc anumite instrumente ca timpanele care sînt înlocuite cu o tobă mică — harpa etc. şi care s-ar cuveni achiziţionate.

Acordajul realizat iniţial satisfăcător, mai tîrziu suferă. Instrumentele din aceeaşi familie — cornii de pildă, ori trompetele — sînt de factură diferită — de unde un număr divers de vîbraţii sonore, ceea ce a făcut ca în prima parte a Simfoniei de Schubert, dezacordajul să se facă uşor simţit.

Dar aceşti inimoşi amatori trebuiesc ajutaţi şi încurajaţi în toate chipurile. Ei depun o muncă rodnică, plină de abnegaţie şi cele zece concerte pe care le-au dat la sediul Casei de Cultură cît şi în Parcul de cultură şi odihnă „I. V. Stalin", la Uzinele „23 August", la Teatrul de vară „23 August" etc şi care s-au bucurat de succese depline, îndreptăţesc convingerea că activitatea lor va fi tot mai apreciată şi mai sprijinită.

J. V. PANDELESCU

Muzica şi muzicienii noştri peste hotare

R. D. GERMANA

In luna august, Constantin Silvestri, maestru emerit al artei din R.P.R., laureat al Premiului de Stat, a fost invitat să dirijeze la Dresda, Simfonia a IX-a de Ludwig van Beethoven. Reproducem spicuiri din presa din R. D. Germană în care se face critica acestor concerte :

„Sächsische Zeitung" *Dresda (10.8. 1955)*, sub titlul „Simfonia a IX-a de Beethoven în Parcul Castelului Pillnitz" scrie :

„In ultimul mare concert dat de Filarmonica din Dresda înaintea închiderii stagiunii, s-a prezentat Simfonia a IX-a de Beethoven în interpretarea magistrală a dirijorului C. Silvestri din Bucureşti, prezentare care a oferit miilor de auditori, momente de o rară delectare şi adîncă emoţie. Concertul a fost stăpînit în întregime de puternica personalitate muzicală a dirijorului romîn. Nu poţi să te hotărăşti ce să admiri mai mult la acest artist : redarea puternică, corespunzătoare naturii titanice a simfoniei, tehnica lui de dirijor într-adevăr superioară, aproape declamatorică, care prin mijloace simple ajunge la efecte maxime, sau memoria lui care reţine frumuseţile cele mai ascunse ale partiturii. Şi toate aceste calităţi superioare sînt puse aici în slujba creaţiei muzicale şi a unei intense încordări, care te captivează de la primul pînă la ultimul ton. Secretul calităţilor superioare ale unui astfel de dirijor, cum este C. Silvestri, se explică în ultima analiză prin această simplitate care — şi în domeniul artei — marchează o personalitate într-adevăr mare.

Oare trebuie să enumerăm toate detaliile ? Este suficient să spunem numai atît : este exemplară siguranţa de stil şi de expresie cu care

oaspetele a dirijat chiar de la prima frază muzicală, neavînd nevoie de cel mai scurt timp de acomodare. Cu cită desăvîrşită precizie în ceea ce priveşte exactitatea orchestrală, a răsunat prezentarea furtunos-pateticului „molto vivace", cu nişte arcuri dinamice larg întinse, care îmbrăţişează fraza lentă în toată intensitatea liniei ei.

In această seară a răsunat adevărata voce a lui Ludwig van Beethoven, geniul său a fost prezent în sală.

Orchestra a cîntat cu un interes şi o disciplină care a creat oaspetelui toate condiţiile pentru a-şi realiza interpretarea, depăşind greutăţile instrumentale ale simfoniei atît de uşor, încît părea că nici nu ar fi existat.

Soliştii au realizat o interpretare vocal-artistică desăvîrşită cu care sîntem de altfel, obişnuiţi. Am ascultat pe Edit Laux-Leipzig (soprană), Carla Neuse-Kassel (alto), Rolf Aprak-Leipzig (tenor) şi în mod special pe Rudolf Watrike-Wuppertal (bariton).

Corurile participante (Beethovenchor Dresden, Dresdner Liedertafel, Dresdner Tannkenser şi membrii din Schubertchor-Dresda) sub conducerea lui Werner Starka, au corespuns cerinţelor părţii vocale ale acestei puternice simfonii, într-o măsură care a satisfăcut toate exigenţele.

Toţi artiştii în frunte cu prof. C. Silvestri, au fost aclamaţi cu însufleţire de public".

*

R. P. BULGARIA

Cu prilejul turneului întreprins de Orchestra de Estradă a Radiodifuziunii din R. P. Romînă în Bulgaria, în presa din ţara vecină şi prietenă au apărut numeroase materiale:

Printre altele în „Vecerni Novini" din 9.8.1955, putem citi: *„...Cu un mare entuziasm au întîmpinat spectatorii cîntecul satiric „Marinică" de Hary Mălineanu, „Drag îmi e bădiţa cu tractorul" de I. Vasilescu, „In Bucureştiul iubit" de Mauriciu Vescan, „Tropa, tropa" de Elly Roman şi altele. Spectatorii au aplaudat furtunos pe soliştii vocali: Mara Dumitraşcu, Michaela Cotaru, Gică Petrescu, Nicolae Niţescu, precum şi pe cîntăreţele din trio vocal: Margareta Mureşanu, Victoria Manolescu şi Mona Scoti...".*

*

Iar în „Narodna Mladej" din 12.8. 1955 sub titlul: „Orchestra de Estradă Romînească a sosit în ţara noastră", se arată:

„...Sub conducerea dirijorului Sile Dinicu, orchestra a interpretat cu măiestrie un bogat program de muzică uşoară romînească. Publicul spectator a întîmpinat cu multă drugoste interpretarea cîntecului satiric „Marinică" de Hary Mălineanu, „Drag îmi e bădiţa cu tractorul" de Ion Vasilescu, „In Bucureştiul iubit" de Mauriciu Vescan, „Tropa tropa" de Elly Roman, precum şi altele. Spectatorii au aplaudat furtunos pe cîntăreţii: Mara Dumitraşcu, Michaela Cotaru, Gică Petrescu, Nicolae Niţescu precum şi solistele din trio vocal: Margareta Mureşanu, Victoria Manolescu şi Mona Scoti.

Orchestra a interpretat şi cîntecele bulgăreşti: „Dimitrovgrad" şi „Cînd liliacul înfloreşte"...

*

Ziarul „Rabotnicesco delo" din 13. 8.1955 a publicat articolul „Concertul Orchestrei de Estradă a Radiodifuziunii din Republica Populară Romînă, dat la Razgrad", din care spicuim:

„In dimineaţa aceasta, în oraşul Razgrad — oraş cu vechi tradiţii muzicale — a sosit Orchestra de estradă a Radiodifuziunii Romîne, oaspete al ţării noastre.

Oaspeţii au fost întîmpinaţi cu multă căldură de către cetăţenii din Razgrad.

Seara, orchestra a dat un mare concert în sala cinematografului. Realizatorii bogatului şi variatului program, au fost răsplătiţi cu furtunoase aplauze de către spectatori. Fără de sfîrşit erau aplauzele care preţuiau interpretarea soliştilor Gică Petrescu, Michaela Cotaru şi Mara Dumitraşcu. Cu emoţie şi interes deosebit au ascultat spectatorii pe solistul Nicolae Niţescu, care a cîntat în limba bulgară cîntecul „Cînd liliacul înfloreşte". Cu măiestrie au interpretat cîntecele romîneşti şi solistele din trio vocal. In răsunetele furtunoaselor aplauze, au fost oferite oaspeţilor romîni buchete de flori şi cadouri"...

S.U.A.

In revista „Să dansăm", organ al „Federaţiei Dansului Popular", sub titlul „Amatorul de discuri" se publică următorul material de Paul Erfer, cu menţiunea: „cele cu urmează sînt părerile personale ale recenzentului discului — nu ale Federaţiei Dansului Popular":

„Cîteva din cele mai fascinante melodii populare care s-au impus vreodată atenţiei noastre, au fost cele imprimate pe discuri sub titlul „dansuri populare romîneşti" într-un album L. P.[1]*), editat de Classic Editions CE 3010. Albumul este alcătuit din 19 dansuri, cîntate de diferite ansambluri de muzicieni autohtoni, inclusiv orchestra „Barbu Lăutaru" din Bucureşti, Execuţia de o înaltă virtuozitate se caracterizează prin expresia unei vitalităţi intense, spontane, proprie poporului romîn. In minunata sa muzică clocotitoare şi în dansurile sale energice, mai predomină mult din frenezia bachică a acestui neam vechi.*

Explicaţiile pe coperta interioară a acestui frumos album îl lămuresc pe cititor asupra semnificaţiei şi titlurilor dansurilor din Muntenia, Oltenia, Moldova, Transilvania şi Banat, fără a se referi exclusiv la dansurile înregistrate pe discuri. Se mai găsesc de asemenea cîteva nasaje cu privire la instrumentele muzicale populare şi o sumară încercare de a descrie paşii a două din dansurile cele mai populare: Hora (jucată mult în toate regiunile) şi Briul (descins din Căluşari).

Faţă de calitatea excelentă a întregii serii, este greu să susţii despre vreun dans că ar fi mai bun (din punct de vedere muzical) decît celălalt.

O menţiune trebuie făcută despre cîntecul numit „Tri, tri, tri", cu un ritm atît de trepidant încît niciodată nu poţi sta locului. Începutul discului „Hora de la Clejani", „Frumuşica", cu ritmul ei sincopat, impetuosul dans al „Briului din Banat", dansurile „Haţegana" din Transilvania, care sînt evident „sîrbe", „Pe loc", un dans repede, care dă impresia unui joc dibaci şi complicat al picioarelor; toate acestea sînt hotărît „muzică pentru jucat", care fac audierea fără mişcare aproape imposibilă.

O formă tipică a cîntecelor romîneşti este „Doina", care în mod obişnuit este un cîntec de jale. „Doina din Moldova" este foarte impresionantă prin frumuseţea ei melancolică, de o indiscutabilă originalitate. Un alt cîntec, intitulat „Cîntec de dragoste", foloseşte toate resursele de virtuozitate ale solistului, care cîntă dintr-un instrument ce seamănă cu un fluier (nai).

Doina numită „Şi de-ar fi să mor" este urmată de o „Horă" iute, care te însufleţeşte de-a binelea.

Cîntecul „Muntenească" începe cu o lungă introducere rapsodică, după care izbucneşte o melodie într-un ritm cu totul nemaiîntîlnit, de 9/16 timpi (4+5), ce aminteşte de ritmurile din ţara vecină, Bulgaria.

Multe din aceste culegeri sînt instrumentale, executate cu deosebită acurateţe, însă cele cîteva piese vocale sînt şi mai frumoase în interpretarea lor simplă şi caldă. Printre cîntece (care desigur pot fi şi jucate), se află „Obrajii ei sînt ca merele roşii", care aduce cu cîntecele maghiare, „Tudoriţă, nene", o melodie încîntătoare cu un acompaniament trepidant la cobză, un cîntec duios şi tandru „Vino la poartă" şi susamintitul „Tri, tri, tri", cu o interpretare atît de fermecătoare.

Sperăm să vedem în scurt timp tradiţionalii paşi şi figurile unora din aceste minunate dansuri din Romînia, dansate de pasionaţii membri ai Federaţiei noastre.

1) Discuri de lungă durată.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

„MUZICA“
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI CULTURII
Redacţia şi Administraţia:
Bucureşti, Strada Iulius Fucik Nr. 6
Telefon 1.33.61

INTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ nr. 2, Str. Brezoianu nr. 23—25, Bucureşti — c. 5062

Preţul lei 2,50

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI CULTURII

12

1955

MUZICA

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI CULTURII

1955

ANUL V DECEMBRIE Nr. 12

CUPRINSUL:

Din raportul de activitate al C.C. al P.M.R. la Congresul al II-lea al partidului, expus de tovarăşul Gh. Gheorghiu-Dej — Munca ideologică —		3
Din cuvîntarea tovarăşului Miron Constantinescu la dezbaterile Congresului al II-lea al P.M.R.		6
La aniversarea Republicii	* * *	9
Acordarea Premiului de Stat al R.P.R., pentru lucrări deosebit de valoroase realizate în 1954	* * *	10
PROBLEME ŞI DISCUŢII		
Tradiţie şi actualitate	*A. Tudor*	11
DIMITRIE CUCLIN LA 70 DE ANI		
Uniunea Compozitorilor sărbătoreşte pe Dimitrie Cuclin	*J. V. P.*	15
Cvartetele lui Dimitrie Cuclin	*Z. Vancea*	16
Pe marginea unor cenacle ale tinerilor compozitori	*D. Bughici*	21
Spre un nou avînt al artei muzicale sovietice	* * *	24
Muzica în Londra de azi — articol scris special pentru revista „Muzica" —	*M. Rayment*	26
În legătură cu concursul „Henryk Wieniavsky" — 1957 —	* * *	29
VIAŢA MUZICALĂ		
Concertul de deschidere a Filarmonicii din Cluj	*Gh. Merişescu*	30
Concertele date în Capitală de Filarmonicile din Arad, Timişoara şi Sibiu	*Fr. Schapira* *J. V. Pandelescu* *Fr. Wanek*	31
Turneul în ţară al Filarmonicii din Oraşul Stalin	*L. Teclu*	33
Concertele muzicienilor germani H. Steurer şi G. Pflüger	*A. Brumaru*	34
Manifestările violonistului Petar Tochkov	*J. V. Pandelescu*	36
Spectacolele Ansamblului din Ferrara	*R. Gheciu*	47
Concert de muzică franceză şi românească	*A. A. Sarvaş*	38
Înflorirea vieţii muzicale în oraşele Iaşi şi Tg. Mureş	*Cronicar şi N. V.*	39
MUZICIENII NOŞTRI PESTE HOTARE		
China milenară — China nouă	*A. Florescu*	42
Presa din R. D. Germană despre turneul artiştilor Ioana Nicola şi Octav Enigărescu	* * *	46
RECENZII		
„Sovetskaia Muzîka" Nr. 8 şi 9/1955	* * *	47
Metoda de vioară a lui Eugen Cuteanu	*L. Rusu*	48

SUPLIMENTE:

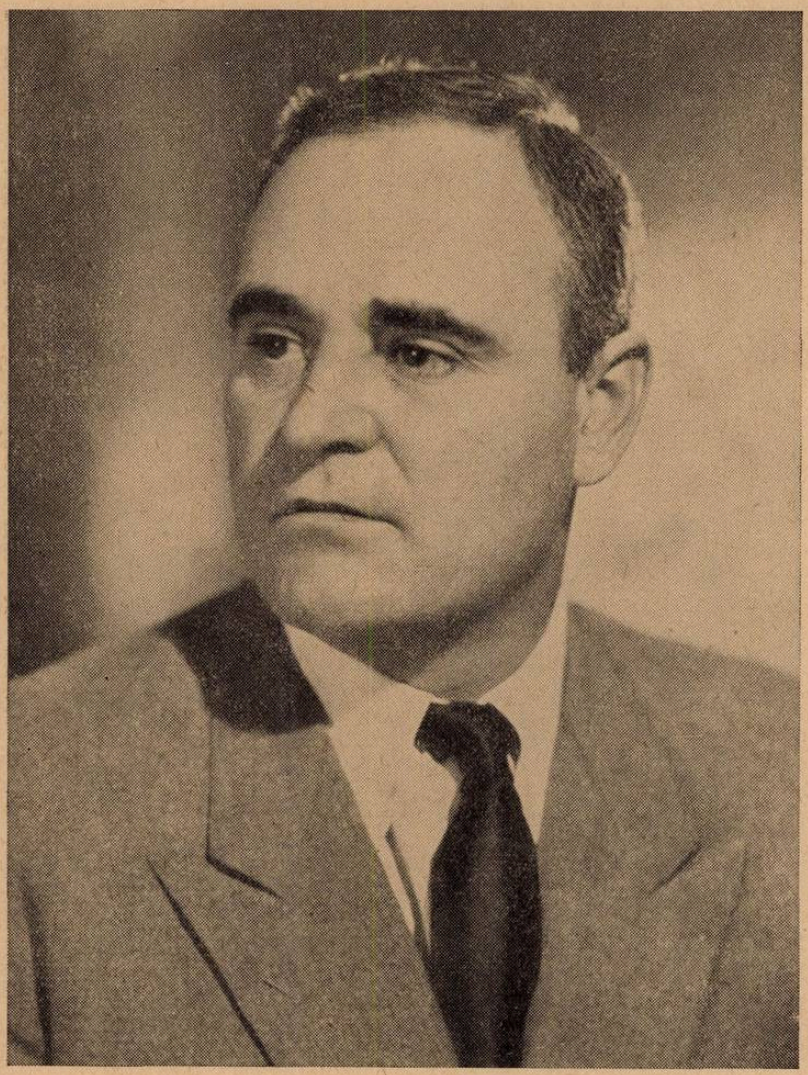
Concursul organizat de Uniunea Compozitorilor din R.P.R. în cinstea celui de-al II-lea Congres al P.M.R.

LUCRĂRI PREMIATE

A. P. Bănuţ

GEORGE DIMA

— Contribuţii la cunoaşterea vieţii şi operii sale —



Tovarăşul Gheorghe Gheorghiu-Dej
Prim Secretar al Comitetului Central al P.M.R.

Din raportul de activitate al C.C. al P.M.R. la Congresul al II-lea al partidului expus de tovarăşul Gheorghe Gheorghiu-Dej

— Munca ideologică —

Tovarăşi,

Una din condiţiile esenţiale ale victoriei în lupta pentru construirea socialismului este educaţia marxist-leninistă a membrilor partidului, înarmarea lor cu o cunoaştere profundă a teoriei marxist-leniniste, a legilor şi forţelor motrice ale dezvoltării societăţii, a concluziilor pe care le trage partidul nostru din tezele învăţăturii marxist-leniniste pentru practica sa revoluţionară. In ţara noastră, ideologia marxist-leninistă stă la temelia vieţii de stat şi exercită o înrîurire tot mai puternică asupra vieţii sociale.

Cu toate succesele însemnate obţinute de partid în munca de educaţie marxist-leninistă, ea continuă să rămînă încă în urma cerinţelor vieţii şi a necesităţilor activităţii practice a partidului.

Congresul nostru trebuie să constituie un punct de plecare pentru lichidarea hotărîtă a oricărei subaprecieri a muncii ideologice şi, înainte de toate, pentru un mare avînt al studiului individual al teoriei marxist-leniniste. Fiecare membru şi candidat de partid trebuie să înveţe pentru a-şi putea îndeplini cît mai bine sarcinile spre folosul partidului clasei muncitoare, al patriei.

De aceea, mai mult ca oricînd este necesar să lichidăm caracterul şcolăresc pe care-l are de multe ori propaganda noastră de partid. Propaganda de partid trebuie să fie indisolubil legată de practica construcţiei socialiste şi, îndeosebi, de problemele concrete ale economiei, ajutînd organizaţiile de partid şi masele muncitoare să rezolve sarcinile de fiecare zi care le stau în faţă.

Lipsa principală care se manifestă în conţinutul propagandei de partid şi al muncii ideologice în genere este dogmatismul, însuşirea bucherească, necreatoare, a învăţăturii marxist-leniniste.

Necunoaşterea de către unii propagandişti a stărilor de lucruri de pe teren şi a problemelor concrete pe care le pune viaţa în faţa partidului nostru îi duce pe drumul tratării mecanice a tezelor marxism-leninismului, fără studierea condiţiilor istorice concrete în care au fost formulate.

Din cauza ruperii de viaţă, unii propagandişti cad în confuzii politice, manifestă tendinţa de a trece cu uşurinţă peste probleme încă nerezolvate ale construirii bazei economice a socialismului în R.P.R., prezintă în mod abstract acţiunea legilor reproducţiei socialiste lărgite şi a legii dezvoltării planice proporţionale a economiei naţionale.

Indatorirea noastră este de a generaliza experienţa practică revoluţionară a partidului şi poporului nostru muncitor şi de a trage concluziile corespunzătoare din această experienţă, călăuzindu-ne după învăţătura marxist-leninistă, aşa cum face partidul nostru în elaborarea hotărîrilor şi a altor documente ale sale. Este necesar să intensificăm activitatea teoretică în diferite sectoare ale frontului nostru ideologic. Cadrele noastre ideologice trebuie să întocmească lucrări în care să analizeze bazele teoretice ale politicii partidului şi guvernului, să studieze fenomenele noi în viaţa noastră socială, problemele dezvoltării forţelor productive şi ale noilor relaţii de producţie în economia noastră naţională, probleme privind procesul de trecere de la mica producţie de mărfuri la agricultura socialistă şi aspectele concrete ale luptei de clasă legate de acest proces.

Tovarăşi,

In actuala etapă a trecerii de la capitalism la socialism, duşmanul de clasă, zdrobit în sectoarele hotărîtoare ale economiei, îşi îndreaptă tot mai mult eforturile pe tărîmul ideologiei. **Partidul nostru priveşte lupta împotriva influenţelor ideologiei burgheze drept una din cele mai importante sarcini ale sale.**

Lupta ideologiei socialiste împotriva ideologiei burgheze este parte integrantă a luptei pe care partidul nostru o duce cu neabătută fermitate pentru construirea socialismului.

Lupta ideologică reflectă lupta între clase, care este un fenomen obiectiv al societăţii noastre actuale.

Existenţa în ţara noastră a rămăşiţelor exploatării omului de către om, ca şi existenţa lumii capitaliste, constituie o sursă permanentă de propagare a concepţiilor ideologice burgheze. De aceea propaganda noastră de partid trebuie să fie pătrunsă de spirit ofensiv şi de intransigenţă faţă de orice denaturare a teoriei marxist-leniniste, să ducă o luptă persistentă pentru dezrădăcinarea influenţelor ideologice burgheze. Nici vorbă nu poate fi de o cît de mică slăbire a luptei duse de partidul nostru împotriva ideologiei duşmane **(vii aplauze)** necum despre o pretinsă „pauză" în lupta ideologică.

Sarcina activiştilor noştri pe tărîmul muncii ideologice este să combată toate formele de influenţă a ideologiei burgheze reacţionare şi îndeosebi strecurarea în ideologie a concepţiilor naţionaliste, şovine; să demaşte pe apologeţii contemporani ai capitalismului; să dezvăluie caracterul antiştiinţific, retrograd al teoriilor,

elaborate în trecut de ideologii claselor exploatatoare, în domeniul sociologiei, economiei politice, istoriei, teoriei literaturii şi artei.

Marxism-leninismul se opune cu hotărîre obiectivismului burghez în problemele culturii — ale ştiinţei, literaturii şi artei. Partidul nostru a întreprins, îndeosebi după 23 August 1944, o vastă activitate de valorificare critică, de pe poziţiile marxism-leninismului, a moştenirii noastre culturale. Dînd o înaltă preţuire bogatei moşteniri culturale progresiste, democratice, a poporului nostru, partidul combate tot ce a fost reacţionar, retrograd, antipopular în operele ştiinţifice sau literare ale trecutului.

Cu aceeaşi fermitate trebuie criticate şi manifestările de obiectivism burghez în atitudinea unora dintre intelectuali faţă de cultura ţărilor capitaliste. Noi apreciem tot ce a creat mai de preţ fiecare popor, tot ce are înaintat cultura lui. Dar sîntem împotriva atitudinii necritice, a tratării pe acelaşi plan a elementelor democratice şi a celor reacţionare în cultura unui popor, a ploconirii servile în faţa culturii burgheze.

Propaganda verbală şi scrisă trebuie să dea dovadă de mai multă fermitate şi claritate în combaterea influenţelor ideologice burgheze şi a confuziilor teoretice care se manifestă în unele articole din ziare şi publicaţii periodice, în cărţi şi broşuri, în unele cursuri universitare şi conferinţe publice.

Uriaşa forţă educativă a propagandei şi agitaţiei de partid trebuie îndreptată în direcţia combaterii influenţelor capitaliste în conştiinţa oamenilor, împotriva vederilor mistice, prejudecăţilor şi superstiţiilor, împotriva concepţiilor burgheze şi mic-burgheze în problemele moralei, atitudinii faţă de muncă, faţă de avutul obştesc, faţă de îndatoririle către stat.

O deosebită atenţie trebuie s-o dea propaganda de partid educării oamenilor muncii în spiritul patriotismului socialist şi al internaţionalismului proletar.

Comuniştii cultivă la oamenii muncii dragostea fierbinte pentru patrie, voinţa fermă de a munci pentru înflorirea ei, pentru construirea socialismului, pentru apărarea păcii, securităţii şi independenţei patriei. Ei cultivă mîndria naţională a maselor muncitoare pentru eroica luptă revoluţionară dusă în trecut de muncitori, ţărani, de cărturarii înaintaţi pentru eliberarea socială şi naţională a Romîniei. In strînsă îmbinare cu educaţia în spiritul patriotismului socialist, partidul nostru cultivă în masele poporului nostru internaţionalismul proletar consecvent, dragostea frăţească şi recunoştinţă pentru patria Marii Revoluţii Socialiste din Octombrie şi eliberatoarea noastră — marea Uniune Sovietică, dragostea frăţească pentru toate popoarele ţărilor de democraţie populară **(aplauze)**.

Partidul cultivă la oamenii muncii conştiinţa unităţii indisolubile a intereselor întregului lagăr al socialismului, hotărîrea de a contribui activ la continua lui întărire. Partidul educă pe cei ce muncesc în spiritul solidarităţii internaţionale cu oamenii muncii din toate ţările, în spiritul sprijinirii luptei popoarelor pentru pace, democraţie şi socialism.

In lupta pentru ceea ce este nou, avansat, împotriva a tot ce este învechit şi retrograd în domeniul ideologiei şi culturii, iau parte, alături de membrii partidului, cercuri largi ale intelectualităţii fără de partid. Sarcina organizaţiilor de partid este de a ajuta şi îndruma intelectualitatea avansată în această luptă, a o stimula şi sprijini.

Viaţa a arătat că însuşirea concepţiei marxist-leniniste fructifică gîndirea ştiinţifică şi creaţia artistică, ajută pe oamenii de ştiinţă în orice domeniu ar lucra ei, la aprofundarea şi generalizarea ştiinţifică a rezultatelor cercetărilor lor, la înlăturarea din ştiinţă a tot ce este perimat, antiştiinţific.

Partidul nostru consideră intelectualitatea avansată drept o mîndrie a poporului nostru. El educă oamenii muncii în spiritul dragostei şi al respectului pentru oamenii de cultură care şi-au pus talentul, cunoştinţele şi puterea de muncă în slujba poporului. Indrumarea de către partid a activităţii creatoare în domeniul ştiinţei, tehnicii, învăţămîntului, literaturii, artei, a dat, şi nu ne îndoim că va da şi pe viitor roade tot mai bogate, asigurînd avîntul şi dezvoltarea culturii noastre naţionale în formă, socialiste în conţinut.

Ne bucură pe toţi succesele mari dobîndite în anii regimului democrat-popular în diferite ramuri ale ştiinţei. Noi dorim însă ştiinţei noastre succese şi mai mari, şi mai multe, succese care să sporească contribuţia ştiinţei la dezvoltarea economiei naţionale şi a culturii şi să ridice prestigiul ei internaţional. Pentru aceasta, oamenii de ştiinţă, ridicînd continuu nivelul teoretic al activităţii ştiinţifice, trebuie să combată totodată tendinţele de rupere a ei de preocupările practice.

Pentru avîntul activităţii ştiinţifice în toate domeniile este neapărată nevoie de dezbateri asupra problemelor celor mai actuale ale ştiinţei, dezbateri care să îmbogăţească gîndirea ştiinţifică, să dea un fundament teoretic rezultatelor acumulate de cercetători şi să ducă la dezvăluirea şi combaterea concepţiilor idealiste, neştiinţifice. Activa participare la astfel de dezbateri şi luarea de atitudine împotriva concepţiilor retrograde este o îndatorire de onoare a fiecărui om de cultură înaintat.

Pentru a asigura dezvoltarea activităţii ştiinţifice, comuniştii care lucrează în domeniul ştiinţei şi tehnicii trebuie să ştie să coordoneze şi să îndrume cu modestie munca oamenilor de ştiinţă, pătrunzînd în esenţa lucrurilor şi studiindu-le în mod detailat. Ei trebuie să unească preocuparea permanentă pentru formarea de cadre tinere de specialişti cu o atitudine atentă faţă de specialiştii vechi, ajutîndu-i pe aceştia în justa orientare a activităţii lor, corespunzător cu necesităţile construcţiei socialiste.

Trebuie să se ia măsurile necesare pentru a întări institutele de ştiinţe sociale, în special Institutul de filozofie şi Institutul de economie al Academiei R.P.R., cu cadre calificate, legate de activitatea practică a partidului, trebuie îmbunătăţită îndrumarea de către partid a activităţii acestor institute, trebuie create posibilităţile practice pentru lărgirea activităţii lor, stimulate discuţiile creatoare asupra problemelor teoretice actuale.

In ce priveşte catedrele de ştiinţe sociale de la Institutele de învăţămînt superior, ele au misiunea de a influenţa şi ajuta catedrele de specialitate în vederea asigurării unei juste orientări ideologice în toate sectoarele învăţămîntului superior, ale ştiinţei şi ale culturii în genere.

O sarcină de mare răspundere stă în faţa istoricilor noştri, aceea de a elabora, cu forţele unui larg colectiv de cercetători ştiinţifici, o istorie a Romîniei care să sintetizeze, de pe poziţiile învăţăturii marxist-leniniste, tot ce s-a realizat la noi pe tărîmul ştiinţei istorice şi să însemne un pas înainte în dezvoltarea acestei ştiinţe, îndeosebi în soluţionarea unor probleme de bază ale istoriei noastre — probleme ale procesului de formare a poporului romîn, ale istoriei contemporane, ale periodizării istoriei. In ce priveşte istoria partidului, Comitetul Central a hotărît elaborarea de către Institutul de Istorie a partidului a unui manual care va fi redactat de o comisie a Comitetului Central şi care trebuie să înarmeze pe membrii de partid şi pe oamenii muncii fără de partid cu cunoaşterea învăţămintelor istorice ale drumului de luptă parcurs de partid.

Succese însemnate au fost repurtate în domeniul literaturii şi artei.

Deosebit de îmbucurător este faptul că în literatura şi arta noastră îşi dau mîna scriitori şi oameni de artă din diferite generaţii.

Tot ce are mai talentat literatura şi arta romînească participă astăzi la opera de dezvoltare a culturii puse în slujba poporului. Furia pe care acest fenomen o stîrneşte oficinelor propagandei imperialiste este, în felul ei, o recunoaştere a succeselor dobîndite de partid în opera de dezvoltare a culturii în R.P.R.

Scriitorii şi artiştii noştri continuă tradiţiile literaturii şi artei înaintate a trecutului, tradiţiile clasicilor literaturii şi artei noastre. Ei se străduiesc, în marea lor majoritate, să reflecte în operele lor realitatea noastră şi să contribuie activ la opera de educare a oamenilor muncii în spiritul socialismului. Ei urmează îndemnul şi pilda lui Mihail Sadoveanu, care a scris cu atîta dreptate: „Literatura nu poate fi izolată de interesul permanent al obştei muncitoare. Ţara nouă n-are ce face cu literaţii „care nu fac politică“ şi cu cei care pretind că dormitează în turn de fildeş. Ţara nouă are nevoie de scriitori militanţi în vederea progresului ei necontenit“ **(aplauze).**

Oamenii de litere şi de artă au izbutit să creeze în ultimii ani opere care şi-au cîştigat pe merit dragostea poporului. Dar succesele obţinute nu trebuie să ducă la crearea unei atmosfere festive, de automulţumire. Multe dintre temele mari şi dintre aspectele fundamentale ale luptei eroice a poporului muncitor pentru construirea socialismului, ca şi din istoria ultimelor decenii, nu şi-au găsit oglindirea în literatură şi artă decît în slabă măsură. Unele opere suferă de tendinţa de a simplifica realitatea, de a o prezenta în chip schematic, ceea ce se manifestă îndeosebi în prezentarea slabă din punct de vedere artistic a superiorităţii noului, a procesului de înfrîngere şi de lichidare a ceea ce este vechi. Lipsite de viaţă sînt în unele opere literare figurile făuritorilor noii societăţi.

Realismul socialist exclude deopotrivă tendinţa de a prezenta viaţa în culori trandafirii, de a ignora conflictele ei, ca şi tendinţa de pescuire bolnăvicioasă a tot ce este putred, morbid, de prezentare în culori întunecate a realităţii noastre şi a eroilor vieţii noi. Poporul cere scriitorilor şi artiştilor opere care să înfăţişeze **esenţa** fenomenelor social-istorice descrise, să prezinte realitatea noastră nouă în continuă dezvoltare, să redea toată bogăţia ei inepuizabilă, toată multilateralitatea ei şi, înainte de toate, să înfăţişeze uriaşa muncă creatoare, prin care poporul construieşte noua orînduire şi se transformă el însuşi.

In condiţiile regimului democrat-popular, operele de literatură şi artă sînt cunoscute şi preţuite de milioane de oameni. Acest public nou, setos de frumos, cere creatorilor ca operele lor să fie făurite la un înalt nivel de măiestrie, aşa cum merită temele măreţe cărora le sînt consacrate. Artei veritabile îi este străin tot ce este searbăd, cenuşiu, simplist, îi sînt străine trivialitatea şi naturalismul.

Duşman al oricărei nivelări sau egalizări mecanice în materie de creaţie, realismul socialist oferă creatorului cele mai largi posibilităţi de manifestare a personalităţii sale artistice, dînd frîu liber unei mari varietăţi de stiluri şi gusturi artistice.

Pentru ca literatura şi arta noastră să înflorească şi să se dezvolte, trebuie înlăturat din cale tot ce o împiedică în mersul ei înainte. Organizaţiile noastre de partid au sarcina de a combate cu hotărîre tămîierea reciprocă, spiritul de grup, tendinţa de a prefera o atmosferă stătută unei discuţii curajoase, adînc principiale, pătrunse de spirit de partid.

Trebuie dusă o luptă neîncetată împotriva influenţelor ideologice străine în domeniul creaţiei artistice, împotriva feluritelor resturi al influenţelor literaturii şi artei burgheze din Occident, de genul formalismului şi subiectivismului.

Sîntem convinşi că scriitorii şi artiştii noştri vor dărui poporului opere demne prin conţinutul lor de idei şi prin forţa lor artistică de epoca furtunoasă a transformărilor revoluţionare pe care le trăieşte patria noastră **(aplauze).**

(Din „Scînteia“ nr. 3475 din 25 XII. 1955)

Din cuvîntarea tovarăşului Miron Constantinescu la dezbaterile Congresului al II-lea al P.M.R.

Ansamblul creaţiilor spirituale literare, artistice, ştiinţifice, însufleţite de ideile marxism-leninismului, formează cultura nouă socialistă a ţării noastre, iar cultura aceasta are un rol **activ şi însemnat** în construirea bazei economice a socialismului. Ca element important al suprastructurii, rolul culturii socialiste din ţara noastră este de a participa activ la construirea bazei economice care o creează şi care **pentru aceasta o creează.** A subaprecia rolul activ al suprastructurii şi, în cadrul ei al culturii asupra bazei economice, ar fi o vulgarizare a marxismului, o concepţie greşită, care nu corespunde realităţii obiective şi poate servi drept temei celor ce propagă aşa-zisa „teorie" a integrării paşnice a capitalismului în socialism, fără luptă de clasă, fără dictatura proletariatului şi fără întărirea statului democrat-popular.

Lupta de clasă, lupta între vechi şi nou este cu atît mai înverşunată cu cît epavele vechiului se simt sprijinite din afară de unele cercuri ultrareacţionare din ţările imperialiste.

Lupta în domeniul ideologiei, între ideologia socialistă şi rămăşiţele ideologiei burgheze, nu numai că nu se atenuează în perioada construirii socialismului, în perioada trecerii de la capitalism la socialism, ci se intensifică, se dezvoltă, îmbracă noi şi noi forme, pentru că tocmai în această perioadă se ascute în mod obiectiv lupta de clasă, se exercită cele mai contradictorii influenţe asupra conştiinţei sociale. In această perioadă, mai mult ca oricînd, este necesară o înaltă vigilenţă ideologică, este necesară însuşirea profundă, multilaterală a ideologiei marxist-leniniste de către fiecare comunist, de fiecare om al muncii. Trebuie dusă o luptă necruţătoare împotriva ideilor retrograde, a superstiţiilor, împotriva misticismului şi a diferitelor forme ale idealismului filozofic, care încearcă să împiedice mersul poporului nostru înainte spre socialism, spre bună stare şi înaltă cultură socialistă.

Marile transformări revoluţionare care au avut loc în ţara noastră în perioada 1948-1955, în etapa revoluţiei socialiste, n-au transformat numai relaţiile de producţie, relaţiile sociale, ci au revoluţionat şi cultura ţării noastre.

Revoluţia culturală este o parte componentă a etapei revoluţiei socialiste din ţara noastră, este o întreagă fază nouă de dezvoltare culturală a poporului nostru.

In continuare vorbitorul analizează baza revoluţiei culturale în Romînia, felul cum aceasta s-a produs, particularităţile şi sarcinile acestei revoluţii culturale.

Revoluţia culturală în ţara noastră constă în aceea că este înainte de toate o mişcare a maselor conduse de partid pentru lichidarea analfabetismului, creşterea nivelului cultural şi tehnic al oamenilor muncii, crearea unei intelectualităţi proprii socialiste, eliberarea femeii, desfăşurarea iniţiativei creatoare a maselor, înlăturarea birocratismului din aparatul de Stat. Revoluţia culturală înseamnă totodată schimbări radicale în viaţa socială, o luptă hotărîtă împotriva psihologiei şi moralei de proprietar particular, împotriva naţionalismului burghez, pentru internaţionalismul proletar, înseamnă educarea oamenilor în spirit comunist.

Apoi tovarăşul Miron Constantinescu arată succesele dobîndite de învăţămîntul Romîniei democrat-populare întemeiat pe principiul realist ştiinţific.

Nivelul învăţămîntului s-a ridicat în aceşti ani, a crescut considerabil calitatea predării cunoştinţelor, precum şi munca de educare, ceea ce se datoreşte în mare măsură cadrelor învăţămîntului — învăţători şi învăţătoare, profesori şi profesoare, care au desfăşurat o muncă stăruitoare pentru ridicarea calificării lor. Neştiinţa de carte este lichidată aproape în întregime în ţara noastră.

Clasa muncitoare şi ţărănimea muncitoare au promovat din rîndurile lor organizatori talentaţi ai economiei, militanţi în domeniul culturii, oameni de ştiinţă care fac faţă cu tot mai mult succes celor mai importante sarcini ale construirii bazei economice a socialismului, ale revoluţiei culturale, ale apărării ţării.

Invăţămîntul nostru suferă încă de importante lipsuri. Nivelul de cunoştinţe cu care mulţi tineri ies din şcoli şi facultăţi este încă scăzut. Indeosebi slaba pregătire a tineretului în domeniul ştiinţelor matematice, al ştiinţelor fizico-chimice, al ştiinţelor naturale, care au o deosebită importanţă în construirea socialismului, reprezintă un neajuns însemnat care trebuie remediat începînd din anul 1956.

Destul de sumar şi schematic se predau în multe şcoli ştiinţele sociale şi istoria. Probabil că îmbunătăţirile care vor fi necesare în aceste domenii vor atrage după sine necesitatea reexaminării duratei învăţămîntului mediu de cultură generală. Imbunătăţirea acestuia va contribui la o mai temeinică desfăşurare şi a învăţămîntului superior.

Cuprinderea întregului tineret în învăţămîntul de 7 ani general şi obligatoriu — sarcină stabilită pentru perioada ce urmează pînă la începutul celui de-al III-lea plan cincinal — va însemna un uriaş progres în ridicarea nivelului cultural al poporului nostru muncitor.

Apoi vorbitorul prezintă pe scurt sarcinile principale care revin Ministerului Invățămîntului și U.T.M. în privința ridicării nivelului calitativ și legăturii mai strînse a învățămîntului cu practica construirii socialismului în țara noastră.

In continuare vorbitorul arată cum s-a format, sub înrîurirea binefăcătoare a ideilor progresiste, o cultură democratică în țara noastră, care a atins puncte culminante în operele marilor scriitori, pictori, sculptori, compozitori, interpreți progresiști din trecut.

Cultura democratică formează pentru cultura socialistă de astăzi o tradiție progresistă care trebuie valorificată cu discernămînt critic și făcută cunoscută larg oamenilor muncii din țara noastră. Cultura democratică din trecut este mesajul pe care marii creatori de cultură, legați de popor, l-au lăsat urmașilor, îndemnîndu-i să meargă înainte.

Ceea ce trebuie să caracterizeze noua cultură socialistă din țara noastră este înaltul ei spirit de partid, cultura care servește cauza generală a omenirii muncitoare, cultură care servește poporul muncitor romîn, cultură umanistă socialistă.

Principiul partinității în literatură și artă formulează ideea care rezultă din dezvoltarea obiectivă a societății noastre, că literatura și arta nu pot fi apolitice, că nu pot fi „artă pentru artă", că trebuie să aibă un rol în viața socială. Toată frumusețea literaturii și artelor nu poate și nu trebuie să fie o frumusețe sterilă, nefolositoare oamenilor și societății socialiste, ci trebuie să servească pe acei ce muncesc și societatea făurită de ei, să fie nu numai un tovarăș de drum, ci și un tovarăș la făurirea acestei mari opere.

In anii puterii populare s-a născut și a crescut o literatură și o artă nouă, socialistă în conținut și națională în formă, o literatură și o artă care aparține poporului și e iubită de popor, care a devenit un factor activ în lupta partidului pentru educarea omului nou, pentru făurirea unui viitor fericit al poporului romîn și al minorităților naționale.

Scriitorii și compozitorii, sculptorii, pictorii, graficienii și arhitecții, interpreții muzicii și ai dansului, autorii dramatici și artiștii de teatru, scenariștii, regizorii și actorii de film din țara noastră au obținut în ultimii ani remarcabile succese, făurind opere cu înalt conținut de idei și într-o formă estetică superioară.

Calea pe care au urmat-o pentru realizarea unor opere de valoare este calea arătată de partid.

Partidul a însuflețit pe creatorii de cultură, arătîndu-le marile idealuri de luptă pentru fericirea poporului muncitor, pentru construirea socialismului și apărarea păcii, i-a înarmat cu cele mai avansate idei ale epocii noastre, cu **ideile măreție ale marxism-leninismului.**

Partidul a arătat creatorilor drumul perfecționării nelimitate a creației artistice. Acest drum este cel al realismului socialist, metodă fundamentală a literaturii și artei noi, treaptă calitativ nouă în dezvoltarea literaturii și artei în Romînia.

Totuși mai există încă lipsuri serioase în conținutul, tematica și în privința măiestriei artistice a diferitelor ramuri ale artei și în literatură.

Scriitorii n-au creat încă suficiente opere care să oglindească diferitele aspecte ale vieții de astăzi a poporului, preocupările, problemele sale arzătoare actuale. Viața, lupta eroică a clasei muncitoare, a muncitorilor din fabrici, șantiere, a țărănimii muncitoare nu și-au găsit încă în măsură necesară o oglindire în artă.

Arta adevărată oglindește ceea ce este tipic în viață, adică ceea ce exprimă în modul cel mai clar esența forței sociale respective. A înfățișa veridic realitatea, înseamnă a o înfățișa în mișcare, în dezvoltarea sa revoluționară, a exprima principala tendință, adică direcția dezvoltării societății.

In literatura populară și cultă romînească, ironia, satira este un gen care a cunoscut o înaltă dezvoltare, este chiar o trăsătură caracteristică a literaturii noastre, fiind o trăsătură și a firii poporului nostru; sînt cunoscute strigăturile usturătoare, cimiliturile hazlii, snoavele poznașe dar înțelepte, poeziile satirice populare. Nu întîmplător au apărut la noi „Povestea vorbei" a lui Anton Pann, snoavele lui Creangă, „Satirele" geniale ale lui Eminescu, opera nemuritoare a lui I. L. Caragiale, poeziile ironice ale lui Topîrceanu, pamfletele lui Anton Bacalbașa, N. D. Cocea și Tudor Arghezi.

Oare astăzi nu sînt încă clase vrăjmașe poporului a căror acțiune și mentalitate trebuie biciuită? Nu sînt apucături, lipsuri, defecte, care trebuie satirizate?

Cu pasiune și ură dreaptă trebuie biciuit vechiul, dușmanul de clasă, rămășițele mentalității vechi în conștiința oamenilor, carierismul, birocratismul, lingușirea, calomnia, nepăsarea față de bunurile obștești, necinstea. Este deci necesar să se dezvolte mai mult poezia satirică, proza satirică, teatrul de satiră, care toate trebuie să servească victoriei a ceea ce este drept, nou, socialist. **(Aplauze).**

Oamenii muncii nu au nevoie din partea scriitorului, a artistului numai de o recunoaștere, de o aprobare verbală a liniei politice a partidului clasei muncitoare sau a concepției sale despre lume și istorie, ci de o poziție **partinică în creație.**

In ultima vreme se răspîndesc diferite „teorii" în lumea scriitorilor, oamenilor de artă, oamenilor de știință: despre o așa-zisă „suspendare" a luptei de clasă — ca și cum lupta de clasă ar fi un fenomen subiectiv și nu un fapt obiectiv, o necesitate obiectivă în societatea alcătuită din clase antagoniste; despre o așa-zisă „suspendare" a luptei ideologice și de înlocuire a ei cu un eclectism general ca și cum lupta ideologică n-ar reflecta lupta de clasă reală și lupta între sectoarele economiei naționale. „Vrabia mălai visează" spune poporul despre cei care dau

drept realităţi dorinţele lor retrograde şi ridicole. Trecutul nu se mai întoarce niciodată !

Şi mai dăunătoare este însă apariţia în unele lucrări ale unor scriitori, atît romîni, cît şi de alte naţionalităţi, a unor manifestări naţionaliste burgheze, străine spiritului de prietenie şi tovărăşie în luptă a clasei muncitoare şi ţărănimii muncitoare împotriva asupririi şi exploatării. Astfel de manifestări trebuie descifrate sub orice broboadă s-ar camufla, demascate şi înlăturate fără cruţare.

Altă „problemă" care încurcă pe mulţi creatori în domeniul culturii este aceea a răstălmăcirii aşa-zisei „libertăţi de creaţie".

Adoptarea spiritului de partid în literatură şi artă înseamnă oare o limitare a libertăţii de creaţie ? Dacă libertatea este înţeleasă în sensul „anarhismului boieresc" care se manifestă la unii artişti, atunci o astfel de răstălmăcire poate înşela. Dar dacă libertatea este înţeleasă în sensul **conştiinţei necesităţii de a acţiona într-un anumit fel, de a servi în mod deliberat o cauză justă, în sensul hotărîrii de a face ceea ce este necesar, folositor şi plăcut oamenilor muncii, de a servi în felul acesta celor ce creează toate bunurile societăţii, atunci nu este nici o limitare a adevăratei libertăţi, ci dimpotrivă este conştiinţa îndeplinirii în mod liber consimţit a unei mari şi nobile misiuni sociale.** In spatele pretinsei teorii despre „libertatea creaţiei" se ascunde tendinţa de a îndepărta pe creatori de la realitatea obiectivă, de la cunoaşterea şi oglindirea artistică a acestei realităţi, de a nega rolul determinant al conţinutului de idei în artă, de a trata în bloc, necritic, întreaga moştenire literară şi artistică, de a ocoli îndrumarea ideologică a creaţiei de către partid. In această luptă uniunile de creaţie pot aduce o mare contribuţie pentru lămurirea celor confuzi.

Partidul Muncitoresc Romîn consideră ca o datorie sfîntă a sa apărarea cu fermitate şi consecvenţă a ideilor marxism-leninismului care sînt sufletul activităţii sale, aplicîndu-le în mod creator în condiţiile concrete ale ţării noastre.

Forţa educativă, transformatoare a artei depinde nu numai de conţinutul ei, ci şi de forma ei. Trebuie combătută tendinţa de a subaprecia această latură a creaţiei artistice, dar şi tendinţa de a despărţi forma de conţinut diminuînd rolul determinant al conţinutului de idei al artei.

Trebuie stimulată şi dezvoltată critica literară şi artistică principială.

Este necesar să fie organizate dezbateri spre lămurirea celor mai importante probleme ale creaţiei literare, muzicale, plastice, cinematografice, după care să urmeze rezoluţii de orientare a activităţii în aceste domenii.

In domeniul arhitecturii şi sistematizării oraşelor s-au înregistrat o serie de realizări. Recent, potrivit Hotărîrii C.C. al P.M.R. şi Consiliului de Miniştri din noiembrie 1952, după studii minuţioase, a fost supus examinării partidului şi guvernului planul de sistematizare a Capitalei ţării, elaborat de proiectanţii şi arhitecţii noştri.

In continuare vorbitorul a analizat dezvoltarea activităţii culturale de masă, căreia Ministerul Culturii, sindicatele şi sfaturile populare trebuie să-i acorde o atenţie mult mai mare decît pînă acum.

Activitatea ştiinţifică din ţara noastră se desfăşoară sub îndrumarea Academiei R.P.R. despre care a referit aci eminentul om de ştiinţă tov. Traian Săvulescu.

Călăuză sigură în activitatea oamenilor de ştiinţă din R.P.R. este materialismul dialectic, singura concepţie justă asupra lumii.

In încheiere tovarăşul Miron Constantinescu şi-a exprimat convingerea că sub steagul biruitor al lui Marx, Engels, Lenin, Stalin pe baza Hotărîrilor Congresului nostru, sub conducerea noului Comitet Central pe care-l va alege Partidul Muncitoresc Romîn va şti să mobilizeze întregul popor muncitor pentru victoria deplină a socialismului în ţara noastră.

(Din „Scînteia" nr. 3477 din 27 VII. 1955)

La aniversarea Republicii

30 Decembrie este ziua în care întregul nostru popor sărbătorește proclamarea Republicii Populare Romîne. Cu 8 ani în urmă, sub conducerea partidului, clasa muncitoare, sprijinită de țărănimea muncitoare, a eliminat din guvern pe ultimii reprezentanți ai burgheziei, a înlăturat monarhia și, proclamînd republica populară, a luat întreaga putere în mîinile sale. Cu aceasta s-a încheiat prima etapă a revoluției, care a avut un caracter agrar, antifeudal și antiimperialist și în care a fost instaurată puterea democrat-populară, au fost lichidate rămășițele feudale la sate și a fost desființată moșierimea ca clasă, au fost înfăptuite o serie de reforme democratice, au fost zdrobite forțele politice ale burgheziei și moșierimii, țara noastră s-a desprins de sistemul imperialist și a pus capăt stării sale de dependență față de țările imperialiste. Prima etapă a revoluției noastre a putut să se transforme rapid în revoluție socialistă datorită hegemoniei clasei muncitoare, în frunte cu partidul său, care a pornit la rezolvarea sarcinilor celei de-a doua etape — a revoluției socialiste — pe care continuăm s-o străbatem. Așa cum se arată în cadrul raportului de activitate al C.C. al P.M.R. expus de tovarășul Gheorghe Gheorghiu-Dej la Congresul al II-lea al Partidului :

„In etapa revoluției socialiste, Statul democrat-popular a devenit o formă a dictaturii proletariatului, al cărei principiu suprem este alianța clasei muncitoare cu țărănimea muncitoare, un stat de tip socialist; a fost desființată ca clasă burghezia industrială și financiară ; s-a statornicit concordanța deplină între relațiile de producție și caracterul forțelor de producție în ramurile naționalizate ale economiei ; oamenii muncii, sub conducerea partidului, construiesc baza economică a socialismului.

Faptul că am avut aceste două etape ale procesului de transformare revoluționară a societății în țara noastră nu înseamnă de loc că rezolvarea sarcinilor cu caracter socialist a fost strict despărțită în timp, că ele au fost îndeplinite exclusiv în cadrul etapei respective. In decursul primei etape au fost luate măsuri cu un pronunțat caracter anticapitalist — controlul muncitoresc sub forma oficiilor industriale, reforma bănească din 1947, legea cu privire la interzicerea cumpărărilor de pămînt de către chiaburi, etatizarea Băncii Naționale — după cum unele sarcini rămase nerezolvate din prima etapă au fost realizate de către revoluția socialistă, în mersul ei victorios. Cele două etape au format deci un singur proces revoluționar neîntrerupt.

Desfășurarea revoluției în țara noastră a demonstrat încă o dată că leninismul este o teorie și o tactică universal valabilă, care dă partidului marxist-leninist putința de a se orienta în cele mai dificile și complexe împrejurări ale luptei de clasă. S-a confirmat din nou că esența căilor de trecere de la capitalism la socialism este aceeași pentru toate țările —și anume dictatura proletariatului".

Proclamarea Republicii Populare Romîne, viața nouă care a înflorit în patria noastră, constituie un izvor nesecat de inspirație pentru muzicienii noștri. Aceasta și-a pus pecetea pe lucrări din cele mai variate genuri de creație muzicală. Suflul vieții noi se simte într-o serie de lucrări neprogramatice ca și în numeroase creații muzicale compuse pe baza unor programe sau a unor texte de poezii. O serie de lucrări ale compozitorilor noștri stau mărturie a avîntului cu care ei cîntă realizările noi ale patriei noastre. Astfel, în domeniul vocal sînt, de pildă, cîntecele „Țara, țărișoara mea" de Paul Constantinescu, „Frumoasă ești patria mea", de Radu Paladi, două dintre altele nenumărate, cantata „Sub soarele păcii" de Hilda Jerea și cantata „Pe plaiuri moldovene" de Viorel Doboș, „Cantata Republicii" de Marcel Breslașu etc., în domeniul muzicii instrumentale, de pildă, suita de balet „Cînd strugurii se coc" de Mihail Jora, Simfonia a II-a „a Republicii" și uvertura „Sărbătoare într-o gospodărie colectivă" de N. Buicliu, „Cîntarea Romîniei" de Matei Socor, suita „Petrecere populară" de S. V. Drăgoi, muzica la filmele „In sat la noi", „Desfășurarea", „Brigada lui Ionuț" de Ion Dumitrescu, „Viața învinge" de Th. Rogalski, „Răsună valea" și „Delta Dunării" de Paul Constantinescu, „Ogoare noi în lunca Prutului" de Sergiu Natra, „Baia Mare" de Marțian Negrea, lucrări despre frumusețile patriei ca „Munții Apuseni" de Marțian Negrea și suita pentru cvartet de coarde „Pe Argeș în sus" de Theodor Grigoriu, ș. a.

Justețea drumului pe care se dezvoltă muzica noastră a fost confirmată de acordarea de distincții și premii de Stat unei serii de muzicieni, de prestigiul crescînd al muzicii noastre peste hotare.

Viața nouă a patriei noastre — Republica Populară Romînă — oferă muzicienilor teme ne-

numărate, deosebit de variate ; ei sînt chemați a le întruchipa în noi lucrări, de o și mai mare valoare artistică, în creații care să cuprindă intens genurile cele mai diverse, de la cîntecul simplu, direct, la operă ori simfonie.

In anul acesta, poporul nostru muncitor sărbătorește ziua proclamării Republicii Populare Romîne în condițiile cînd cel de al II-lea Congres al Partidului Muncitoresc Romîn, care a constituit un eveniment istoric în viața partidului și a patriei, a făcut bilanțul succeselor hotărîtoare obținute de oamenii muncii din țara noastră în făurirea bazei economice a socialismului, a adoptat Directivele pentru al II-lea plan cincinal al R.P.R. a trasat un program de luptă pentru victoria socialismului în orașe și sate. Congresul a demonstrat justețea deplină a liniei generale a partidului, a elaborat un amplu program de muncă și de luptă a partidului și a întregului popor pentru noi victorii în construirea economiei socialiste, pentru înflorirea mai departe a culturii și științei, pentru creșterea continuă a bunăstării poporului, pentru întărirea continuă a partidului și a Statului democrat-popular, pentru apărarea păcii și securității patriei noastre. El a demonstrat tăria de granit a Partidului Muncitoresc Romîn, unitatea și coeziunea indisolubilă a rîndurilor sale, legătura sa vie cu masele cele mai largi.

Impreună cu întregul popor, muzicienii din țara noastră au urmărit cu atenție arzătoare lucrările Congresului. Bucuria victoriilor obținute se îmbină la poporul nostru cu hotărîrea de a traduce în viață istoricele hotărîri ale Congresului, de a porni la noi înfăptuiri, în numele înfloririi patriei și al făuririi unei vieți fericite pentru toți cei ce muncesc.

Incă din primele zile ale celui de al doilea plan cincinal, muzicienii noștri, alături de toți oamenii muncii din patria noastră, sînt chemați a-și desfășura larg avîntul creator, în vederea obținerii de noi succese pe calea trasată de partid pentru înflorirea mai departe a culturii patriei noastre. Istoricele documente ale Congresului al II-lea al Partidului Muncitoresc Romîn constituie un izvor prețios de învățăminte. Studierea și dezbaterea lor temeinică, traducerea în viață a hotărîrilor Congresului constituie chezășia dezvoltării mai departe a muzicii noastre.

Acordarea Premiului de Stat al R.P.R.
pentru lucrări deosebit de valoroase realizate în 1954

Consiliul de Miniștri al Republicii Populare Romîne a acordat Premiul de Stat al Republicii Populare Romîne pentru lucrări deosebit de valoroase realizate în anul 1954.

In domeniul muzicii au fost acordate premii după cum urmează :

a) *Compoziție :*

Clasa I-a în valoare de 30.000 lei : compozitorului Mihail Andricu — pentru Simfonia a IV-a, Simfonieta a IV-a și Suita a V-a pentru orchestră simfonică.

Clasa a II-a în valoare de 25.000 lei : 1) compozitorului Ovidiu Varga — pentru oratoriul „Scînteia Eliberării" ; 2) compozitorului Gherase Dendrino — pentru opereta „Lăsați-mă să cînt"

b) *Interpretare :*

Clasa I-a în valoare de 30.000 lei : violoncelistului Vladimir Orlov — pentru interpretarea Concertelor pentru violoncel și orchestră de Haciaturian, Dvorak, Boccherini și Variațiunile pe o temă roccoco de Ceaikovski ;

Clasa II-a în valoare de 25.000 lei : 1) pianistei Silvia Șerbescu — pentru interpretarea Concertelor pentru pian și orchestră de Prokofiev (nr. 3) și Rahmaninov (nr. 2), 2) cîntăreței Maria Tănase — pentru interpretarea cîntecelor populare romînești.

Totodată a fost acordat, în domeniul cinematografiei, premiul clasa II-a, în valoare de 25.000 lei, colectivului care a realizat filmul artistic „Nepoții gornistului". Din acest colectiv face parte și compozitorul Ion Dumitrescu.

Tradiţie şi actualitate

de ANDREI TUDOR

Tot ceea ce este nou, adevărat şi valoros în muzica noastră, tot ceea ce exprimă cu putere viaţa în continua ei devenire şi creştere, îşi are sursele în actualitatea bogată şi diversă a vieţii şi se reazemă pe solul ferm şi rodnic al tradiţiei de cultură, adunată şi crescută în trecut de popor, prin cei mai valoroşi şi mai înaintaţi reprezentanţi ai săi. Tradiţia reprezintă o permanenţă, fiindcă ea este expresia a însăşi continuităţii luptei poporului pentru viaţă şi libertate. Numai astfel se explică valabilitatea tradiţiei, permanentă ca şi aceste năzuinţe spre mai bine, ca şi lupta continuă dusă de popor, în diferitele etape istorice, prin care a trecut. De aceea prelucrarea şi dezvoltarea tradiţiilor artistice este posibilă, dincolo de deosebirile de clasă sau de formaţii sociale, tocmai din cauza continuităţii mişcării populare de eliberare şi a influenţei pe care aceasta a exercitat-o asupra artiştilor.

Abordînd o tematică actuală, încercînd să rezolve problema „noului" nu numai în detectarea lui din complexul de fapte şi în înţelegerea profundă a semnificaţiei sale, dar şi în realizarea lui expresivă şi convingătoare, compozitorii vor găsi în trecutul muzicii noastre exemple bogate în învăţăminte. In mod firesc, ei se reclamă tradiţiei fiindcă „noul" se grefează pe tradiţie, a cărei continuare şi dezvoltare o reprezintă.

Aşadar, între tradiţie şi actualitate nu este o antinomie, ci dimpotrivă, actualitatea continuă cele mai bune tradiţii, le dezvoltă, le adaptează noilor condiţii, integrîndu-le în momentul istoric concret. Tradiţia nu înseamnă însă moştenirea integrală a trecutului, o adoptare globală a patrimoniului, ci o preluare critică a tot ceea ce este viabil legat de mersul înainte al societăţii, de năzuinţele cele mai avansate ale poporului. In cercetarea şi preţuirea acestor valori reale ale tradiţiei, teoria leninistă despre cele două culturi ne deschide un drum clar, arătîndu-ne că, în societatea împărţită în clase, orice cultură naţională este divizată în două culturi: una realistă înaintată, exprimînd interesele de viaţă şi aspiraţiile de libertate ale poporului asuprit, cealaltă — antirealistă, reacţionară, antipopulară, legată de ideologia clasei dominante. Această deosebire nu reprezintă o schemă care se aplică mecanic în cercetarea fenomenului cultural, ci oferă principiile călăuzitoare de cercetare. De aceea, istoria culturii ne oferă numeroase exemple de artişti, care, prin opera lor realistă, legată de viaţa şi năzuinţele poporului, de ideile înaintate ale momentului istoric respectiv, au depăşit clasa din care făceau parte, tocmai sub influenţa forţelor populare, care împing viaţa înainte. Fiindcă adevăratul creator al artei, ca şi al tuturor bunurilor materiale, este poporul care făureşte istoria.

De aceea, dintr-un întreg trecut de cultură, tradiţia însumează tot ce este viabil, legat de forţele creatoare populare, de mersul înainte al societăţii. In acest sens, tradiţia constituie o linie vie, creatoare, neîntreruptă, care leagă trecutul de actualitate, în care forţele eliberate ale poporului îşi găsesc o nouă şi puternică afirmare.

Deşi tradiţia culturii noastre muzicale moderne este destul de recentă — abia de un secol se poate vorbi de o viaţă muzicală modernă — ea ne oferă totuşi destule exemple, care ilustrează opoziţia dintre cele două culturi şi legătura dintre muzică şi ideile înaintate de eliberare socială.

Insăşi crearea culturii muzicale moderne romîneşti în secolul trecut este o expresie a luptei poporului nostru pentru eliberarea socială şi pentru afirmarea naţională. Viaţa muzicală de la începutul secolului trecut prezintă aspecte diferite, contradictorii, care arată pe de o parte declinul muzicii bisericeşti — expresie a ideologiei feudale — pe de alta, pătrunderea tot mai activă a culturii populare în luptă cu cultura străină, favorizată de boieri, de clasa dominantă. Astfel, în prefaţa „Irmologhionului", tipărit la Viena în 1823, ieromonahul Macarie critică faptul că „au început să să cîntă cîntece lumeşti şi de multe ori a să auzi în sfînta biserică chiar acelea care le cîntă turcii în cafenele şi adunările lor şi pretutindeni a să auzi şi a să striga cîntări noaoă şi ifosu de Ţarigrad". Denunţînd preferinţa boierilor de a-şi aduce cîntăreţi străini din Ţarigrad, Macarie arată că nici un dascăl nu era primit în biserică dacă nu cînta cîntece sau amestecături de pestrefuri, însă „de va cînta chiar alcătuiri turceşti măcar că nu ştie nimic bisericesc, acela iaşte primit şi lăudat şi desăvîrşit". Şi, în încheierea prefeţei amintite, în îndemnul cald şi patriotic de a cînta „de acum înainte vitejeşte şi cu îndrăzneală în limba patriei tale, cu minunata dulce glăsuire a patriei tale", Macarie militează pentru introducerea limbii naţionale în biserică şi pentru înlăturarea celei greceşti.

Lupta pentru introducerea limbii şi cîntării romîneşti în biserică reprezintă numai un aspect din întreaga acţiune de emancipare socială şi afirmare naţională, dusă atunci de intelectualitatea înaintată, legată de popor, reprezentînd aspiraţiile acestuia. Faptul că această luptă pă-

trunde şi în biserică — prin definiţie, exponenta ideologică a feudalităţii, este cu atît mai semnificativ şi ilustrează starea de descompunere a societăţii feudale. De altfel caracterul revoluţionar, de clasă, reiese evident din însăşi deosebirea flagrantă dintre majoritatea mare a clerului şi înalţii prelaţi: cele mai înalte funcţii eclesiastice şi cele mai bogate biserici şi mănăstiri erau în mîna călugărilor greci, favoriţii domnilor. Nu este deci de mirare că preoţii de la sate sau din parohiile sărace s-au situat alături de popor, în lupta pentru eliberarea socială şi naţională, asemeni acelui „bas clergé" din vremea revoluţiei franceze, sau că însuşi episcopul Ilarion al Argeşului porunceşte să se citească, la slujbă, proclamaţia lui Tudor Vladimirescu, în locul „doxologiei".

Această acţiune se înscrie în întreaga mişcare de afirmare naţională, pornită în acea perioadă, în care — aşa cum arată Stalin — „capitalismul năvălise în viaţa liniştită a naţionalităţilor împinse pe planul al doilea, le răscoleşte şi le pune în mişcare" şi în care „intelectualitatea care lua fiinţă se pătrunde de „ideea naţională" şi acţionează în aceeaşi direcţie".

Acţiunea intelectualităţii romîneşti înaintate, legată de popor şi doritoare să afirme valorile creatoare populare, s-a desfăşurat cu putere pe plan cultural şi a avut un rol de seamă în lupta pentru lichidarea feudalismului. Ea a scos la iveală valorile vii şi puternice ale culturii populare, pe care le-a opus culturii feudale, cosmopolite şi antipopulare. Lupta intelectualităţii progresiste s-a desfăşurat în presă — nou creată — în manifestările societăţilor culturale politice, unde s-au făcut primele începuturi ale teatrului romînesc.

Un alt fenomen care caracterizează perioada de descompunere a feudalităţii, este deplasarea centrului de greutate al vieţii muzicale din biserică, în afara ei, spre muzica laică. Şi în acest domeniu este vizibilă deosebirea netă dintre cele două culturi. Domnii şi boierii, care se desfătau cu muzica mehterhanelei sau, la curte, cu muzica turcească a pestrefurilor, îşi aduceau din străinătate cîntăreţi de serai şi biserici, care, aşa cum arată Filimon „în mai puţin de un secol au stricat muzica bisericească şi lăutărească". Chiar lăutarii, care cîntau la casele boiereşti, erau obligaţi să-şi creeze un repertoriu străin, de cîntece turceşti şi greceşti, culese de la cîntăreţii domnilor greci „şi din excursiile ce le făceau neîncetat în oraşele mari ale Orientului". O dată cu prefacerile ivite în urma pătrunderii capitalismului în Principate, la începutul secolului trecut, domnii şi boierii aduc primele trupe de teatru şi de operă străine. Începînd de la domniţa Ralu, fiica lui Vodă Caragea, care aduce trupa lui Gerger, şi continuînd cu celelalte trupe străine, care au poposit la Bucureşti, toate acestea erau aduse pentru delectarea boierilor, a protipendadei, fiindcă „opera era spectacolul pe care înalta societate îl freccventa cu osebire" — spune D. C. Ollănescu. Aceasta era cultura clasei dominante, a boierimii ploconite străinătăţii, plecată acum Occidentului, după cum înainte se plecase Orientului (aşa cum o dictau interesele lor de clasă, legăturile de afaceri etc.).

Cu toate că nu se poate nega rolul acestor trupe de operă străine în crearea vieţii muzicale moderne şi a primelor cadre muzicale, terenul pe care s-a născut şi s-a dezvoltat muzica romînească cultă a fost teatrul naţional, înfăptuit o dată cu afirmarea burgheziei naţionale, în anii care au precedat revoluţia de la 1848. Impotriva culturii clasei dominante, intelectualitatea progresistă a burgheziei făurea o nouă cultură naţională, hrănită din cultura populară şi legată de viaţa poporului. Spre deosebire de teatrul şi opera străină, teatrul romînesc se adresa maselor, nu numai fiindcă era jucat în romîneşte, dar şi fiindcă repertoriul, cuprinzînd piese originale sau localizări, era legat de realitate şi se distingea prin trăsăturile sale realiste, prin caracterul lor adesea critic, satiric. In munca de făurire a acestei noi culturi, intelectualitatea înaintată, artiştii, se adresează elementelor vii ale tradiţiei: istoriei de veacuri a poporului, creaţiei populare, surselor de bogată şi proaspătă limbă romînească ale cronicarilor. Şi tot astfel cum Kogălniceanu sau Bălcescu se vor adresa cronicarilor şi istoriei, cum Alecsandri, Russo sau Negruzzi se îndreaptă spre poezia populară, spre basmele şi legendele populare, în muzică, atenţia compozitorilor este atrasă de cîntecul popular, atît de proaspăt şi bogat, atît de nou şi plin de farmec. De la Rujiţchi la Wachmann şi Wiest, de la Flechtenmacher, care cu „Baba Hîrca" ne dă prima operetă naţională, pînă la Caudella şi Stephănescu, toţi muzicienii din veacul trecut au căutat cu dragoste în comoara de cîntece a poporului, punînd astfel premisele culturii muzicale romîneşti moderne. Fără îndoială că nu tot ceea ce au scris aceşti compozitori prezintă o valoare artistică şi păstrează caracterul naţional. Influenţa teatrului străin de operă, a romanţelor sentimentale italiene sau greceşti este foarte puternică şi îşi pune pecetea pe multe producţii muzicale vehiculate mai ales de lăutarii din oraşe. Filimon povesteşte despre „mulţi juni şi june din diferite clase ale societăţii, care găsesc o nobilă distracţiune în compunerea horelor şi altor cantilene naţionale, care, afară de nume, n-au nimic naţional". Totuşi, tendinţa către o muzică naţională, inspirată din cîntecul poporului nostru, se accentuează. Tot Filimon, care critică cu multă virulenţă spectacolele de operă italiană, ce începuseră a constitui o frînă în dezvoltarea teatrului naţional, acordă un deosebit interes spectacolului teatral romînesc. Vorbind despre muzica de teatru, el arată că „spre a putea să avem o muzică naţională caracteristică, cată să studiem cu multă atenţiune muzica ţăranului din toate părţile locuite de romîni". Adresîndu-se compozito-

rilor romîni, Filimon le dă exemplul „Babei Hîrca" de Flechtenmacher şi îi îndeamnă „să studieze aceste arii din punctul de vedere al esteticei, căci ele sînt primele melodii romîne, care le pot servi foarte mult la crearea muzicii dramatice romîne".

Muzica romînească este aceea care se impune din ce în ce mai mult, în ciuda tuturor greutăţilor ce i se pun în cale, în ciuda preferinţelor publicului boieresc, iubitor de muzică străină, ca şi de tot ce era străin. Artiştii îşi găsesc, tot mai mult, sursa de inspiraţie în creaţia şi viaţa poporului, iar muzica pe care o scriu pentru comediile cu cîntece, pentru cantonetele şi vodevilurile din repertoriul teatrului romînesc, pregăteşte drumul spre opera naţională. Tendinţa către făurirea unei muzici naţionale, bazată pe melodia populară, este vizibilă în opera tuturor compozitorilor şi reprezintă trăsătura dominantă a noii culturi, chiar dacă aceasta în ansamblul ei, prezintă şi influenţe ale muzicii străine, ale muzicii de operă sau ale romanţei italiene. Intru atît sînt pătrunşi compozitorii de această orientare spre cîntecul popular, încît Porumbescu poate răspunde cu mîndrie acuzaţiei că muzica sa este inspirată de compozitori străini: „Dacă este vorba de vreun componist pe care l-am studiat şi îl studiez şi acum, îmi permit a spune că, componistul acesta este însuşi poporul nostru romîn".

In acelaşi sens este deosebit de grăitoare şi activitatea lui Gavriil Musicescu. Adus la corul metropolitan din Iaşi, pentru a reface prestigiul muzicii bisericeşti, aflată în mare decădere după reformele lui Cuza, după desfiinţarea şcolilor de cîntăreţi etc., Musicescu reorganizează corul, dar îl foloseşte pentru a răspîndi cîntecul popular armonizat, în sălile de concert din oraşe. Astfel, deşi legat prin principala sa activitate de muzica religioasă, Musicescu cercetează cîntecul popular, este preocupat de problemele de armonizare adecvate specificului popular, aduce, prin corul său, cîntecul popular în sala de concert. Astfel, el deschide drumul pe care au păşit Kiriac, Vidu, Cucu şi ceilalţi compozitori care au dezvoltat cîntecul coral romînesc.

Aceste cîteva exemple — şi trecutul muzicii noastre oferă numeroase asemenea — arată cum de-a lungul unui veac, în activitatea unor personalităţi artistice diferite şi în împrejurări deosebite, se poate urmări, ca un fir roşu, această continuă tendinţă de afirmare a valorilor artistice ale creaţiei populare, a vieţii bogate a poporului. In muzica acestor compozitori, inspirată din viaţa şi istoria poporului, din peisajul patriei, este afirmată, astfel, valoarea creatoare a cîntecului popular. Cu toate deficienţele ei, această muncă artistică a înaintaşilor a constituit o acumulare cantitativă şi a pregătit drumul dezvoltării viitoare a muzicii romîneşti.

De aceea nu ni se pare întîmplătoare nici orientarea creaţiei lui Enescu. Evident că nu se poate spune — cum încearcă unii — că Enescu a „învăţat" de la Flechtenmacher şi Caudella şi că a „studiat" muzica lui Skeletti, Florescu şi Cavadia. Dar nu se poate nega că tendinţa generală a vieţii noastre muzicale, atmosfera muzicală din ţară, creată de toţi antecesorii de mai mare sau mai mărunt talent, n-au avut nici o influenţă asupra orientării lui Enescu spre muzica populară. Plecat de copil din ţară, format la Viena şi la Paris, cunoscînd atitudinea de nepăsare, dacă nu de dispreţ a publicului burghez faţă de arta naţională, ar fi fost poate firesc ca Enescu să înceapă prin a scrie altă muzică. Dar, legat de ţara sa, tulburat de priveliştile patriei, emoţionat de cîntecul poporului său, artistul a simţit profund realitatea vie şi puternică, pe care a înscris-o în „Poema romînă" şi în „Rapsodiile", care, dintr-o dată, au cristalizat într-o realizare desăvîrşită, năzuinţele artistice ale predecesorilor. Şi publicului cosmopolit al burgheziei bucureştene, „Poema romînă" i-a cucerit sufragiile, numai fiindcă autorul venea din străinătate cu gloria de „jeune maître roumain". Creaţia enesciană, complexă şi personală, prezintă aspecte diferite, dar pretutindeni se simte melosul patriei, fie în lucrări unde un motiv, o inflexiune melodică aminteşte de cîntecul acestei ţări, fie acolo unde elementul folcloric apare sublimat într-o expresie personală stilizată, dar de o mare forţă expresivă.

Opera lui George Enescu — exemplară pentru creatorii noştri — şi acţiunea sa de încurajare a muzicii romîneşti au stimulat pe compozitorii care s-au afirmat din ce în ce mai mult în perioada dinainte şi după primul război mondial.

Desigur că nici întreaga creaţie din această epocă, nici opera fiecărui compozitor în parte nu poate fi judecată global. Contradicţiile epocii, diversitatea de curente, influenţele diferite se reflectă în creaţia din acea vreme, în aceea a fiecărui compozitor. Intre altele, formaţia în şcolile muzicale străine a unora dintre compozitori a influenţat drumul lor creator, i-a îndreptat spre obiective artistice care n-aveau nimic comun cu viaţa şi cu tradiţia de cultură a poporului nostru. Mai totdeauna, însă, reveniţi în ţară, în contact direct cu realitatea vie a patriei, compozitorii şi-au regăsit drumul lor propriu, inspirîndu-se din cîntecele şi legendele poporului, din istoria sau din fermecătorul peisaj al patriei. Este semnificativă în acest sens — ca să dăm un exemplu concludent — evoluţia creaţiei lui I. Nona Ottescu. Începută cu „Le temple de Gnide" şi cu „Les enchantements d'Armide", care, cu toate calităţile lor, erau situate integral în sfera de influenţă a şcolii franceze, creaţia lui I. Nona Ottescu a continuat cu poemul „Din bătrîni", cu baletul „Ileana Cosînzeana" sau cu opera „De la Matei citire", ancorate în viaţa şi cultura naţională, nu numai prin tematica inspirată din viaţa şi eposul poporului nostru, dar şi prin caracterul romînesc al melodiilor. Sau, de pildă, Paul Constantinescu care la în-

ceput a fost atras de frumusețile sumbre și pletrificate ale cîntecului bizantin și, ulterior, s-a îndreptat spre splendorile vii și robuste ale cîntecului popular. Exemplele s-ar putea multiplica, dovedindu-se că în opera a aproape fiecărui compozitor sînt vizibile contradicții asemănătoare: pe de o parte tendințe spre o muzică antirealistă, mistică, străină poporului, de altă parte, lucrări străbătute de suflul larg de viață al poporului, de cîntecul său puternic și bogat.

Aceste contradicții reflectă lupta dintre cele două culturi, luptă în care pînă la urmă învinge cultura izvorîtă din viața însăși și din aspirațiile maselor populare, creatoare ale istoriei.

Această neîntreruptă linie creatoare este adevăratul drum al tradiției, care își găsește astăzi o nouă dezvoltare, legată de actualitate, tocmai prin permanentul mers înainte al forțelor vitale ale poporului. In acest sens, valorificarea critică a moștenirii artistice, inițiată și susținută de Partid, reliefarea a tot ce este înaintat în creația muzicală a înaintașilor, constituie un prag spre noi cuceriri în creație, și ne ajută totodată să combatem tot ce este paseist, retrograd, destinat lăzii de gunoi a istoriei.

Ce ne învață tradiția?

Activitatea și cele mai bune opere ale înaintașilor ne arată că ei au trăit în miezul epocii lor, că au simțit cu intensitate viața și au căutot s-o exprime în creația lor. Legătura lor cu viața și necesitățile de cultură ale poporului s-a exprimat nu numai în creație, dar și în toată activitatea pe care au desfășurat-o pentru democratizarea muzicii și pentru valorificarea culturii populare.

A urma această tradiție, a-i aspira virtuțile ei înnoitoare și cu adevărat creatoare înseamnă a fi actual, a fi legat de viața nouă, care pulsează în țara noastră, de înfăptuirile oamenilor muncii, de eroismul, de dăruirile și bucuriile lor în această uriașă frămîntare din care se zămislește societatea socialistă a țării noastre.

Este evident că astăzi, în statul făurit de clasa muncitoare, nu se poate vorbi decît de o singură cultură, cultura nouă socialistă, dar, nu mai puțin, nu trebuie uitat că ideologia burgheză n-a dispărut încă, nu trebuiesc uitate influențele diferitelor curente idealiste, anti-realiste, ce se manifestă în muzica burgheză din țările capitaliste și ale căror ecouri se fac încă auzite. Acestea își găsesc expresia în apolitism, în tendințe subiectiviste, în revenirile la peisajul idilei patriarhale sau la evocările nostalgice — și gratuite — ale trecutului, ce se pot manifesta în creație.

Tradiția ne arată că creatorii trebuie să vadă și să cînte viața în toate aspectele ei, multilaterale. Caudella a scris și opera „Petru Rareș", dar și „Olteanca", inspirată din războiul pentru independență. Ciprian Porumbescu a scris și „Altarul Mănăstirii Putna", dar și „Hora detrunchiaților" și „Cîntecele sociale", după cum și Flechtenmacher a compus nu numai „Baba Hîrca", dar și „Hora muncitorilor" din prima colecție de cîntece socialiste apărute la noi.

Exemplul acestora ne arată că artistul trebuie să simtă și să exprime varietatea și diversitatea vieții, aspectele cele mai vii și mai puternice ale actualității. Evident că temele din trecutul de luptă a poporului se înserează în momentul revoluționar al actualității, marcînd continuitatea aspirațiilor spre libertate ale maselor populare. Dar abordarea unilaterală a acestei tematici istorice nu înseamnă o limitare, cînd actualitatea ne oferă atîtea momente și chipuri eroice, demne de a fi cîntate? Priveliștile patriei sînt minunate și calme și fremătătoare, și pătrunse de fiorul singurătății, dar și străbătute de pulsul vieții, și scăldate de soare și oprimate de umbrele norilor. Pot fi ele cîntate numai în tonurile trandafirii ale idilei patriarhale sau cu melancoliile inefabile ale fluierului mioritic, cînd sentimentul omului de astăzi îmbrățișează mult mai larg, mai profund, peisajul țării sale? Folclorul însuși poate el să rămînă o materie inertă, susceptibilă de prelucrare, sau trebuie să devină elementul unui limbaj muzical nou, cu un potențial expresiv contemporan, fără să se limiteze la melodiile arhaizante, la caracterul rural, care, prin însuși acest fapt, este unilateral, dacă nu chiar depășit de mersul înainte al vieții?

Tradiția ne îndrumă spre această ancorare în actual, spre găsirea celor mai bune mijloace de a înfățișa viața de astăzi a țării. Acest lucru a fost înțeles de cei mai buni compozitori ai noștri, care au înregistrat succese în creație, mergînd pe calea luminoasă a vieții poporului care construiește socialismul. Din această legătură intimă și profundă cu viața, din cunoșterea adîncă a oamenilor de azi, se creează cultura nouă, socialistă, a clasei muncitoare. De aceea, urmînd exemplul înaintașilor, creatorii trebuie să se situeze în miezul vieții, s-o cunoască sub toate aspectele ei, să simtă vibrațiile profunde ale omului și să le cînte, privind înainte spre viitorul însorit al patriei.

Dimitrie Cuclin la 70 de ani

Printr-un Decret al Prezidiului Marii Adunări Naţionale a Republicii Populare Romîne a fost conferit Ordinul Muncii clasa I compozitorului Dimitrie Cuclin, pentru merite deosebite în activitatea din domeniul creaţiei muzicale.

Uniunea Compozitorilor sărbătoreşte pe Dimitrie Cuclin

Împlinirea a 70 de ani de viaţă de către maestrul Dimitrie Cuclin a fost sărbătorită recent la Uniunea Compozitorilor, cu însufleţire. Aceasta a însemnat omagiul cald pe care nu numai compozitorii apropiaţi şi numeroşii foşti elevi, ci şi marele număr al iubitorilor de muzică l-au adus compozitorului şi savantului, dascălului blînd ca şi omului de bine, care mai mult de jumătate de veac s-a străduit pentru promovarea muzicii noastre.

Festivitatea a fost deschisă de compozitorul Ion Dumitrescu, secretar al Uniunii, care în cuvinte pătrunse de o sinceră emoţie, a subliniat cît de mult datorează generaţia actuală de muzicieni aceluia care, vreme de decenii s-a dăruit cu generozitate, pentru izbînda muzicii romîneşti.

A urmat conferinţa muzicologului Vasile Tomescu despre viaţa şi opera compozitorului. Sprijinindu-se pe o cercetare aprofundată a vieţii şi a muncii artistice a lui Dimitrie Cuclin, conferenţiarul a arătat consecvenţa cu care acest eminent compozitor urmăreşte, în toată activitatea sa, afirmarea muzicii romîneşti, temeiurile realiste ale operei sale, profunda gîndire filozofică şi democratismul ce îl călăuzesc în munca sa. V. Tomescu a pus într-o vie lumină personalitatea creatoare şi adîncul umanism al acestui reprezentant de seamă al muzicii romîneşti

La sfîrşitul conferinţei, întreaga sală a omagiat prin aplauze îndelungate şi urări de sănătate pe acela care — cu o simplitate antică — se supunea, modest, entuziasmului unanim.

In programul muzical care a urmat, cvartetul Filarmonicii de Stat „George Enescu" reprezentat prin Al. Theodorescu, artist emerit al R.P.R. (vioara I-a), Rudolf Miruţ (vioara II-a), Al Rădulescu (violă) şi Iulius Boniş (violoncel), a interpretat Cvartetul al III-lea de Dimitrie Cuclin. Formaţia a scos în evidenţă concepţia ce stă la baza lucrării, a cărei dominantă este meditaţia filozofică.

Deşi lucrarea a fost prezentată în urma unei pregătiri de dată cu totul recentă, interpreţii au izbutit să pună elementele structurale complexe (îndeosebi cele de ordin polifonic) în slujba unei exprimări directe şi convingătoare a conţinutului.

S-a audiat apoi (pe bandă de magnetofon) Suita de cîntece şi jocuri populare romîneşti pentru pian, interpretate de Maria Sadoveanu. Lucrarea, datînd dintr-o perioadă de tinereţe a compozitorului (1920) vădeşte, în ciuda unor proporţii poate excesive, reuşita compozitorului, încă de pe atunci, în prelucrarea creatoare — pentru acest gen — a elementului folcloric.

Un excepţional interes a stîrnit audierea Simfoniei I-a în mi minor, înregistrată de orchestra Radiodifuziunii, sub conducerea dirijorului Emanoil Elenescu. Simfonia s-a relevat drept una dintre lucrările de frunte ale muzicii noastre, prin adîncimea ideilor şi originalitatea concepţiei — ceea ce ne dă dreptul să presupunem aceleaşi trăsături şi pentru celelalte simfonii ale compozitorului.

Apreciind cu căldură contribuţia interpreţilor citaţi la popularizarea creaţiei maestrului Cuclin, ţinem să subliniem ajutorul de nepreţuit pe care interpreţii noştri îl pot da, în genere, compozitorilor, pentru ca aceştia să păstreze acel contact permanent, atît de necesar, cu publicul, cu exigenţele sale actuale. În acest sens, succesele compozitorilor noştri sînt şi trebuie să fie şi succesele interpreţilor noştri.

J. V P.

Cvartetele lui Dimitrie Cuclin

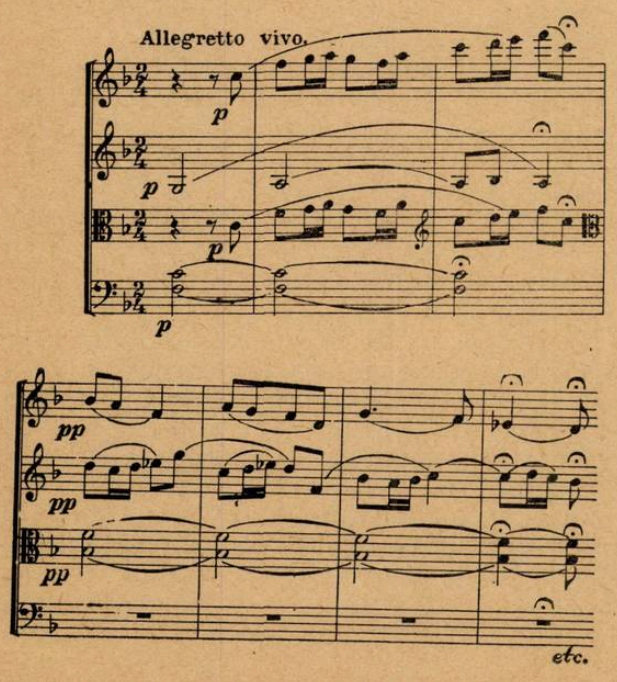
de ZENO VANCEA

maestru emerit al artei din R.P.R.
laureat al Premiului de Stat

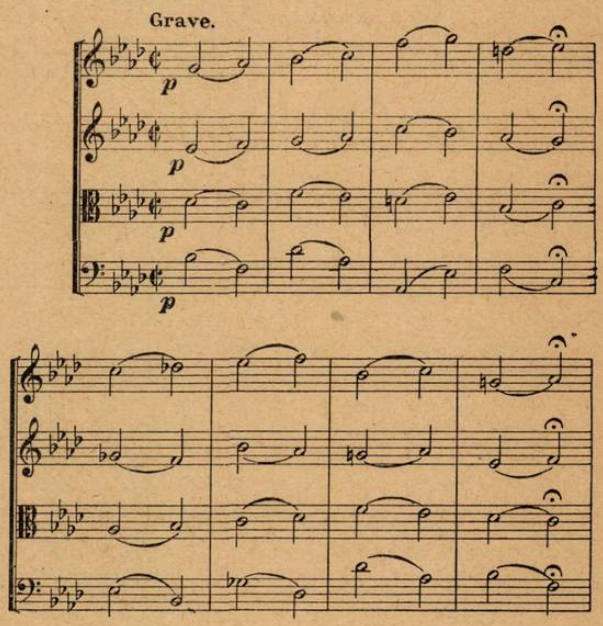
In afară de cele 15 simfonii — majoritatea lor dintre cele mai de valoare din literatura simfonică romînească — în lunga sa carieră de compozitor, Dimitrie Cuclin a scris şi lucrări de muzică de cameră printre care cele trei cvartete ocupă un loc de frunte.

Scrise la mari intervale de timp, (între primul şi următoarele două fiind o durată de peste trei decenii), cele trei cvartete, — fiecare caracteristic în felul său pentru perioada în care a fost compus, — se deosebesc destul de mult ca stil şi conţinut. In primul cvartet, o suită — iniţial compus numai din preludiu, coral cu variaţiuni, fugă şi scherzo, la care ulterior compozitorul a adăugat şi un final în formă de sonată — intonaţiile populare sînt cu totul absente şi stilul lucrării arată încă influenţe însemnate ale anilor de studiu de la Paris, petrecuţi de autor ca elev al lui Vincent d'Indy.

Conţinutul expresiv al preludiului este dintre acelea care, deşi din punct de vedere emoţional perfect sezisabile, nu pot fi cu uşurinţă tălmăcite prin cuvinte. Rimski-Korsakov spune undeva că „muzica transmite stări sufleteşti atît de precis şi exact încît uneori şi chiar foarte adesea, categoric îţi lipsesc cuvintele pentru a le descrie şi reda". Muzica acestei părţi s-ar putea totuşi caracteriza prin voioşie reţinută, sobră, care aproape de sfîrşit capătă o intensitate mai mare. Uneori preludiul capătă şi accente de marş solemn, care însă nu devin mai evidente, din cauza scriiturii polifonice.



In mare contrast cu expresivitatea senină a preludiului este caracterul de meditaţie gravă al coralului şi, în general, al celor şase variaţii care urmează

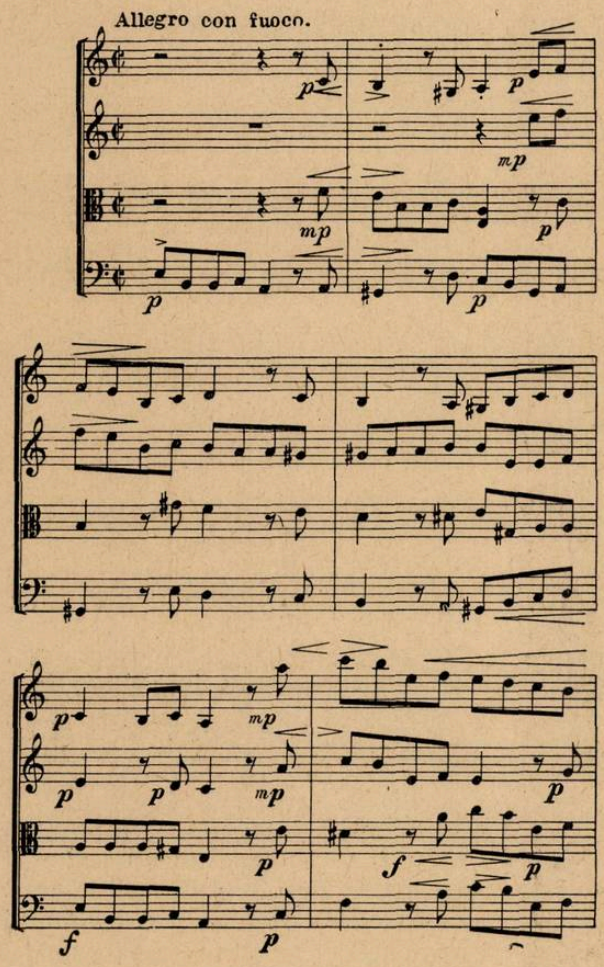


Este deosebit de interesant a urmări procedeele tehnice folosite de compozitor în această succesiune de variaţii. Ele nu sînt scop în sine, un joc formalist, ci un mijloc necesar de construcţie, de care în general muzica nu se poate dispensa, cu toate că ea este o artă care exprimă sentimente [1]). Principiul variaţiei, după cum spune Vincent d'Indy, este „inerent aproape tuturor manifestărilor muzicale, fiind în mod necesar tot aşa de vechi ca şi muzica însăşi". Subaprecierea mijloacelor constructive ale muzicii, fără de care această artă nu poate trăi, este semn de totală necunoaştere a însăşi naturii muzicii. Desigur, atunci cînd mijloacele constructive devin scopuri în sine, cînd muzica rămîne în faza de construcţie cerebrală, nereprezentînd altceva decît un joc sterp de combinaţii, atunci acest fel de a compune este cît se poate de condamnabil. Dar tocmai fiindcă muzica este, prin conţinutul ei, cea mai umană dintre arte, afirmînd în ultima instanţă afecte, emoţii, sentimente, redînd deci *procese psihice,* are nevoie pentru a nu degenera

[1]) Principial, variaţia, chiar şi în afară de forma variaţiei luată „stricto sensu", joacă în muzica lui Beethoven un rol deosebit. După cum se ştie, unul din exemplele cele mai geniale ale oglindirii principiului variaţiei în muzica sa este finalul Simfoniei a III-a.

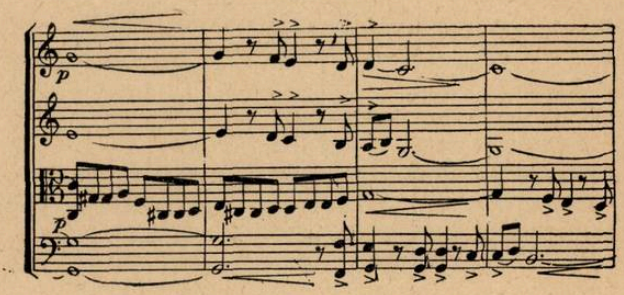
într-o îngrămădire anarhică de sunete, de anumite principii de organizare a „materialului" ei, acela al sunetelor, prin care substanța emoțională este exprimată.

Cel de-al doilea cvartet al lui D. Cuclin, scris în anul 1948, la un interval considerabil de timp după primul, arată o mare adîncire a concepției polifonice a compozitorului, precum și unitatea construcției ciclice a tuturor părților lucrării, derivînd dintr-o singură celulă generatoare. Principiul constructiv ciclic aplicat de Dimitrie Cuclin cu atîta măiestrie în lucrările sale, se poate sezisa în mod deosebit de plastic în chiar temele lucrărilor sale simfonice sau de cameră, care de multe ori constituie ele însele un fel de travaliu tematic, o dezvoltare a celulei generatoare, în sensul că tema nu este o linie melodică mai amplă, de sine stătătoare, ci tema rezultă din tratarea polifonică a aceluiași motiv. Prima temă a cvartetului nr. 2 este un exemplu concludent în această privință:

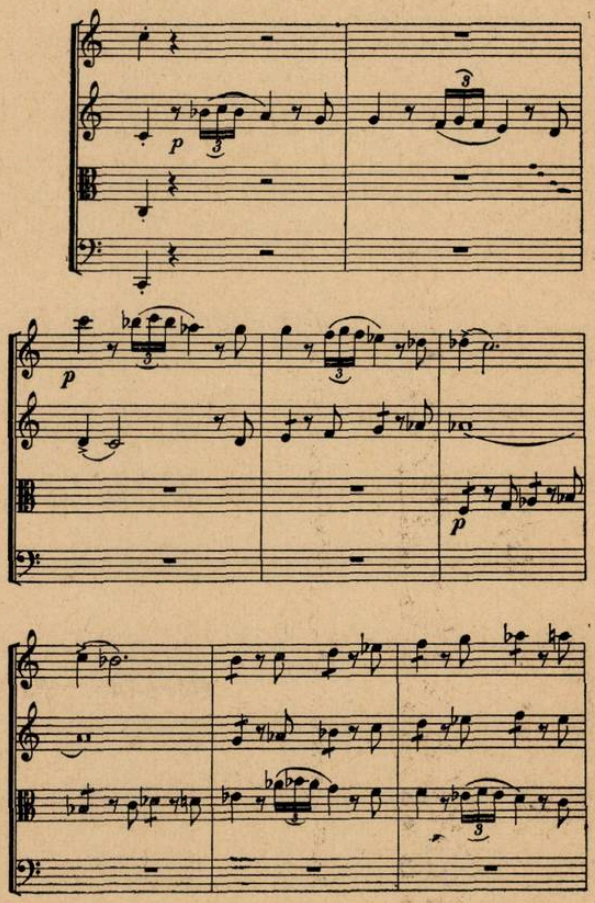


Firește, acest fel de exprimare muzicală cere oarecum o participare mai activă din partea auditorilor, ca de altfel orice muzică care are la baza ei un concept polifonic. Ar fi nejust însă de a considera acest principiu de creație ca unul abstract sau lipsit de ceea ce în mod obișnuit se consideră melodie. In multe lucrări ale lui Cuclin, mai ales în cele de muzică de cameră, sensul expresiv al temelor rezultă din sinteza liniilor melodice suprapuse.

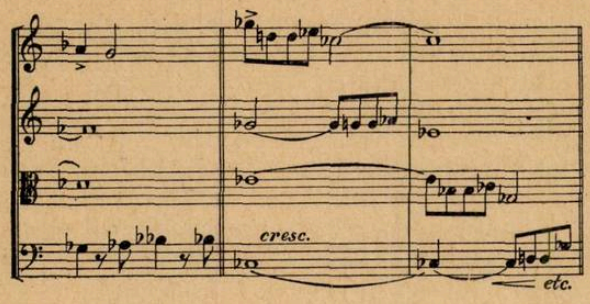
Ca și ideea întîia, ideea a doua, bazată pe o ușoară modificare a celulei generatoare, este de asemenea scurtă, trăsătură determinată de acest fel de tratare polifonică, a unui singur motiv cu un caracter ritmic incisiv. Ideea a doua însă, inventată în același spirit polifonic ca prima temă, aduce totuși prin caracterul ei mai puțin tumultuos ca cel al primei teme, un element contrastant prin care sfera emoțională se lărgește, dînd formei sonată caracterul ei dialectic.



După expunerea acestei teme urmează travaliul tematic, care are la bază un motiv din desenul temei a doua:

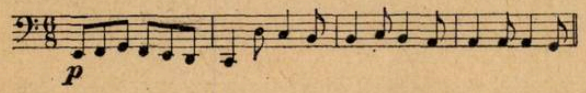


Ideea concluzivă are la bază aceeaşi celulă generatoare, ca şi aceea a primei teme, cu uşoare modificări ale desenului melodic :

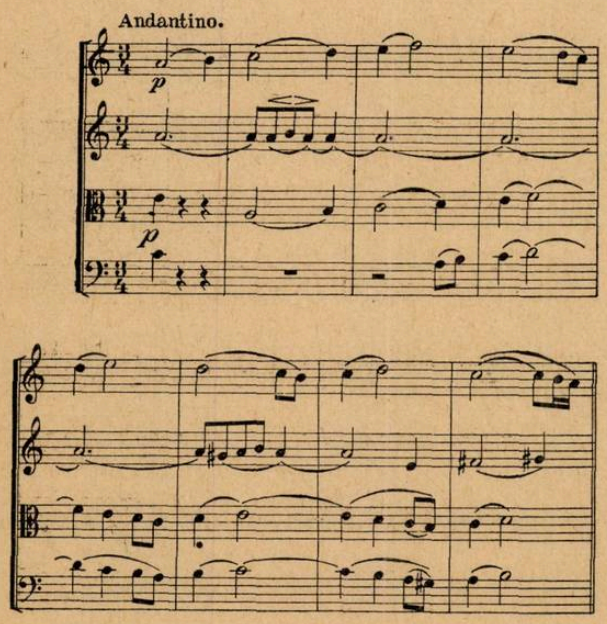


Travaliul tematic cu toată unitatea ideilor melodice dezvoltate dintr-o singură celulă generatoare, are un caracter eminamente dramatic, el rezultă dintr-o amplă transformare ritmică a motivelor, precum şi din tratarea lor armonică, creatoare de mari tensiuni dinamice.

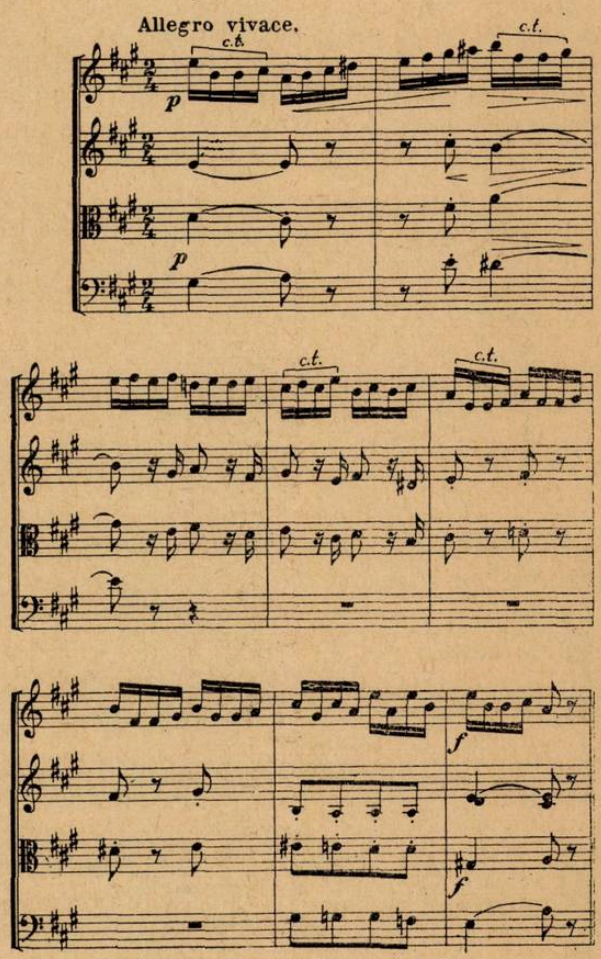
Partea a doua a lucrării este un scherzo cu caracter polifonic, în forma unui fugato al cărui desen melodic rezultă din transformarea şi amplificarea celulei generatoare :



Andantele are forma tradiţională a unui lied de formă clasică de concentrată meditaţie, cu un conţinut emoţional foarte caracteristic părţilor lente ale lucrărilor acestui compozitor. Dat fiind caracterul eminamente liric al acestei părţi, substanţa expresivă este concretizată într-o linie de larg suflu melodic. Caracteristic pentru conceptul polifonic al lui Cuclin este faptul că pînă şi în această parte, în care conţinutul expresiv este concretizat într-o linie melodică de largă respiraţie, aceasta este concepută în formă de canon, împărţit între vioara I-a şi violă. Iată începutul acestui frumos lied în trei părţi :



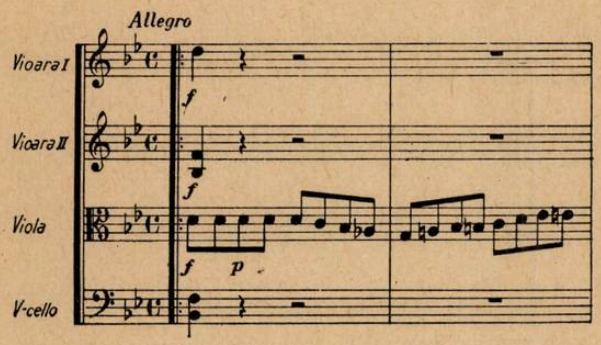
După caracterul meditativ, de filozofică reculegere, al Andantelui, rondoul final, de o mare mobilitate şi vioiciune, formează un contrast deosebit de plastic. Şi la baza temelor finalului este celula generatoare a primei teme din partea întîia a cvartetului, care, după cum am văzut, a jucat şi pînă acum un rol însemnat în această lucrare. Finalul are un caracter deosebit de brilant, execuţia cere nu numai o stăpînire a tuturor problemelor tehnice din partea executanţilor, ci şi un foarte precis simţ ritmic, pentru a nu impieta asupra fluidităţii cu care se desfăşoară ideile melodice cu un caracter mobil de cvasi „moto perpetuo“:

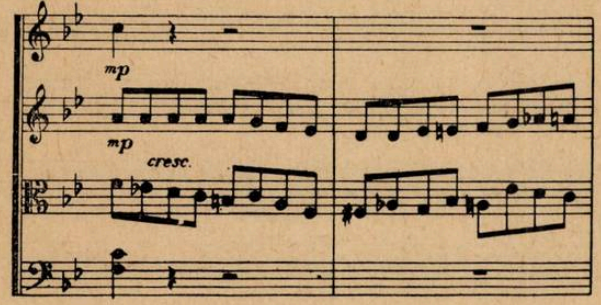


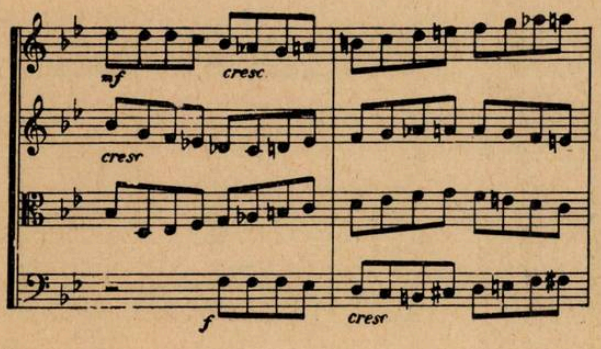
Cvartetul al treilea [2]) al lui D. Cuclin este, din punct de vedere al conţinutului emoţional, cel mai consistent dintre cele trei lucrări de acest gen ale compozitorului, factura sa polifonică fiind pe cît de complexă pe atît de bogată în idei melodice. El éste şi mai variat în ceea ce priveşte gama expresivă redată prin cele patru părţi ale lucrării. După o introducere în tonalitatea oarecum sumbră, a lui si bemol minor în execuţia instrumentelor de coarde, (prezentată într-un mo-

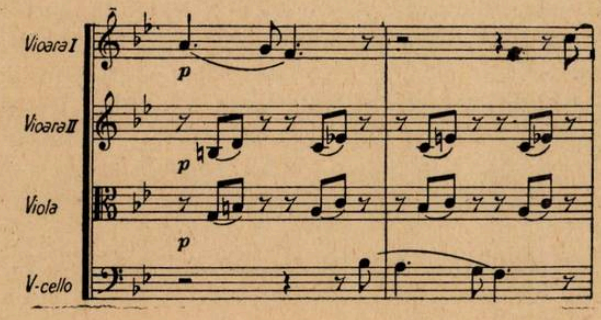
[2]) Lucrarea a fost recent audiată la Uniunea Compozitorilor din R.P.R. precum şi în sala de concert.

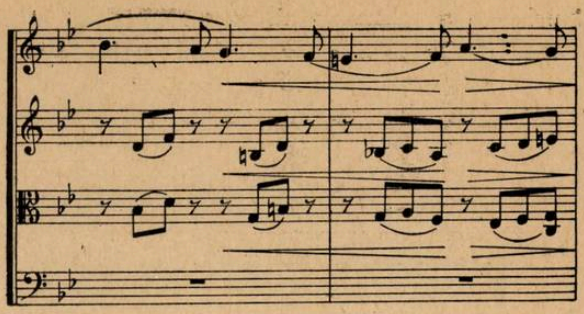
nolog al viorii secunde) introducere ale cărei motive oferă apoi întregul material tematic al lucrării, urmează allegro-ul de sonată în omonima majoră, cu un caracter viguros, activ, dinamic. Materialul tematic al celor două idei principale oferă un frumos contrast expresiv; melodia a II-a este redată printr-o trecere alternativă a motivelor de la vioară la violoncel:

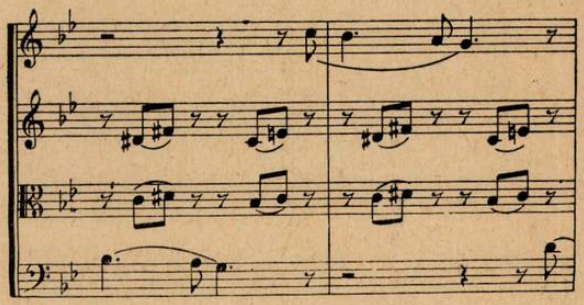


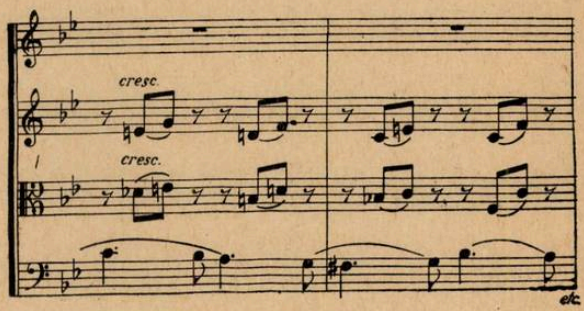




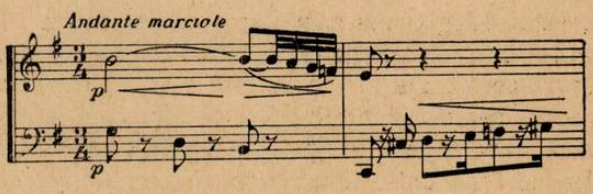








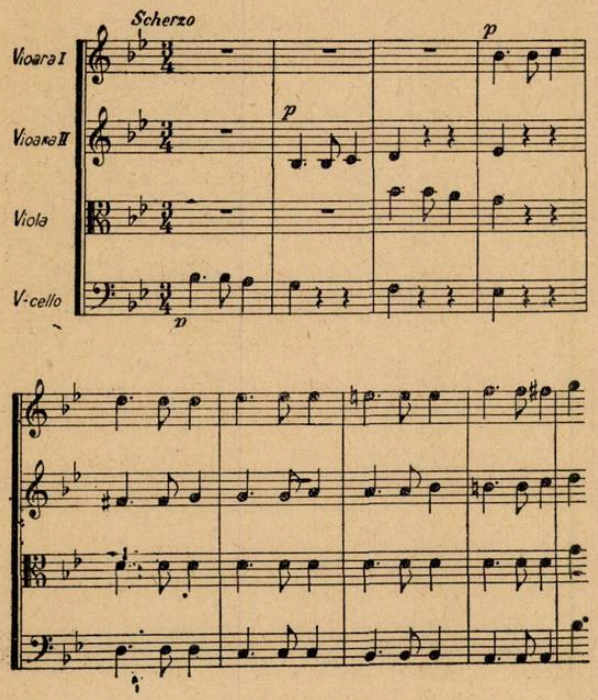
Partea a doua, un Andante marciale, aduce o imagine muzicală puternic contrastată față de conținutul de sentimente al primei părți. In ciuda accentelor viguroase, de marș, a ritmului său ternar, această parte a cvartetului, de o înaltă factură spirituală, nu este un marș în sensul obișnuit al cuvîntului, ci accentele sale exprimă o stare de spirit bine definită a compozitorului, hotărîre, energie. Motivele acestei părți sînt făurite din materialul motivic al introducerii, folosind desenul melodic al primelor două măsuri din această parte, cînd într-o formă ascendentă, cînd într-una descendentă:



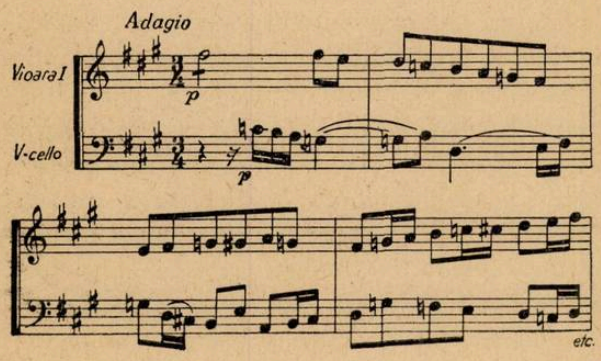
Partea a treia, un scherzo foarte vioi, are caracterul unui dans de spiriduși.

Unitatea materialului tematic, izvorît din aceeași celulă generatoare, poate fi demonstrată

și prin tema scherzo-ului, care reprezintă într-o formă ritmică schimbată același desen melodic descendent, împărțit însă pe o succesivă intrare a celor patru instrumente cu motivul inițial din introducere:

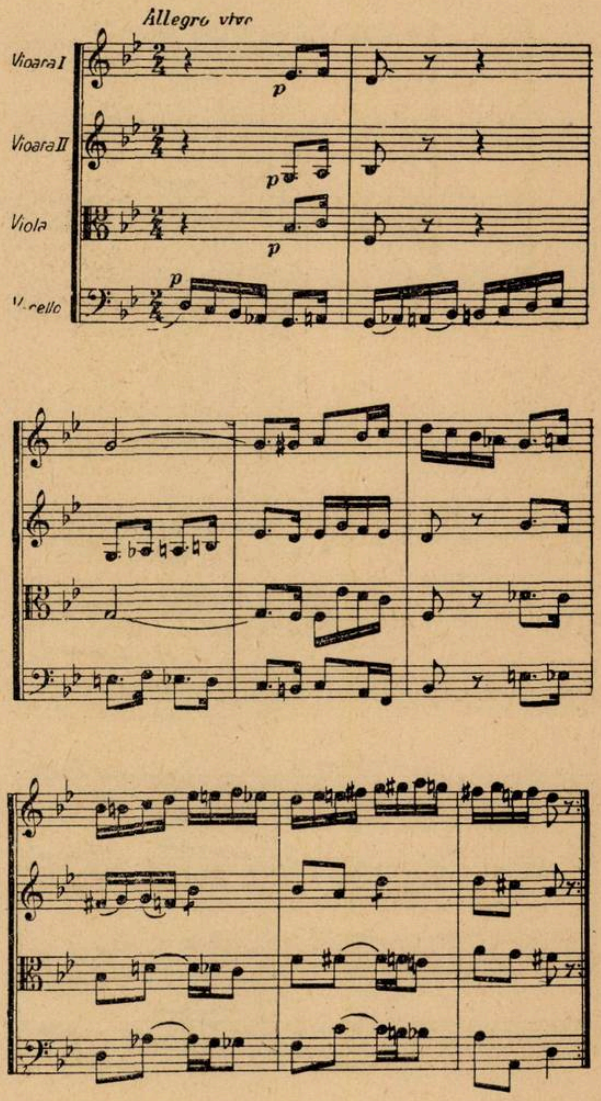


Partea a patra este un adagio foarte expresiv, care începe printr-un dialog al viorii întîi cu violoncelul:



Structura polifonică îngreuiază oarecum sezisarea dintr-o dată a conținutului emoțional al acestui adagio, ale cărei teme sînt derivate de altfel din același material melodic, ca și acel al introducerii. De remarcat mai ales pentru această parte a cvartetului, este structura armonică bazată pe alterații și modulații cromatice. In lucrările din ultima perioadă creatoare a lui Cuclin, acest caracter aprioric al gîndirii armonice, care determină și structura melodică, devine din ce în ce mai evident. Astfel, pornind de la armonie ca elementul din care se hrănește inspirația melodică și nu de la un concept melodic aprioric, atît de manifest în muzica noastră populară, compozitorul se îndepărtează oarecum de acest concept fundamental, care în momentul de față este una din caracteristicile școlii muzicale romînești.

Finalul, cu un fond expresiv asemănător Allegro-ului de sonată introductiv, se deosebește însă de acesta prin aceeași folosire intensă a cromatismelor, trăsătură caracteristică, după cum am văzut, părții a patra:



Deși cadrul larg, aparatura complexă și mijloacele coloristice și sonore ale simfoniei, corespund mai bine compozitorului pentru a-și exprima bogăția de idei și sentimente, decît forma oarecum mai concentrată a cvartetului, totuși și aceste lucrări constituie o parte reprezentativă a operei artistice a lui Dimitrie Cuclin precum și a întregii muzici romînești, — demne de a fi studiate temeinic și de a fi executate cît mai frecvent pentru a fi cunoscute de masa iubitorilor de muzică.

Pe marginea unor cenacle ale tinerilor compozitori

de DUMITRU BUGHICI

Tineretul şi-a adus cu însufleţire contribuţia la acţiunea de făurire a artei noi, o serie de tineri muzicieni obţinînd pentru meritele lor pe tărîmul creaţiei, titlurile de laureat al Premiului de Stat, laureat al concursurilor naţionale sau internaţionale. Datorită sprijinului partidului şi guvernului, tinerilor le este asigurată azi posibilitatea afirmării şi desăvîrşirii talentului lor. In acest sens este de ajuns să consulţi, de pildă, programele muzicale ale Radiodifuziunii noastre sau cele ale diferitelor concerte de muzică simfonică sau de cameră, pentru a întîlni foarte des, alături de numele maeştrilor vîrstnici, pe cele ale tinerilor noştri compozitori.

Atît prin educaţia pe care o făcea tineretului, cît şi prin întreaga aşezare social-economică, burghezia cultiva în trecut în rîndurile tineretului, individualismul, idealismul, spiritul concurenţei, al izolării de viaţă.

Astăzi Partidul clasei muncitoare educă tineretul în spiritul dragostei faţă de popor, al răspunderii faţă de colectiv, al modestiei şi demnităţii omului. Pentru a justifica calitatea de creator al vremurilor noastre se impune ca o sarcină specială : adîncirea serioasă, temeinică, a ideilor tratate, exigenţa mare faţă de propria creaţie.

Intr-o discuţie avută cu tinerii compozitori din Moscova, Dmitri Şostakovici spunea : „Fiecare muzician cinstit trebuie să aibă o atitudine cu adevărat cavalerească, nobilă, faţă de creaţia sa. *Artistul, care în mod conştient prezintă o producţie de calitate slabă, nu este cinstit nici în faţa poporului şi nici faţă de sine*".

Adevărul cuprins în aceste cuvinte ne impune să avem o atitudine critică, sinceră, de răspundere, atît faţă de creaţiile noastre cît şi faţă de cele ale altora.

Printre multiplele forme în care tineretul nostru are posibilitatea să-şi educe cele mai de valoare calităţi, un rol însemnat îl are atît secţia de tineret din cadrul Uniunii Compozitorilor cît şi cercul ştiinţific de la Conservator. Crearea lor constituie un lucru deosebit de binevenit. Şi în acest domeniu, ca în atîtea altele, experienţa sovietică ne este de mare folos. Pentru a cunoaşte mai bine modul de funcţionare al cercurilor ştiinţifice în cadrul conservatoarelor sovietice, considerăm interesante unele amănunte asupra activităţii acestora în cadrul Conservatorului „Rimski-Korsakov" din Leningrad. In primul rînd, trebuie spus că însuşi Conservatorul are o formă organizatorică care permite o dezvoltare a muncii ştiinţifice în condiţii cît mai bune. Astfel, în cadrul institutului există cinci facultăţi (compoziţie şi muzicologie, dirijat simfonic şi coral, pian şi orgă, instrumentişti, canto) şi pentru fiecare din ele s-a organizat cîte un cerc ştiinţific, dîndu-se astfel posibilitatea dezbaterii în profunzime a problemelor specifice fiecărei ramuri. Desigur că nu se discută numai problemele specifice ale tinerilor, ci cadrul dezbaterilor are un caracter mult mai larg.

De pildă, în anul trecut, în cadrul cercului ştiinţific al facultăţii de compoziţie şi muzicologie s-au discutat — pe lîngă lucrări ale tinerilor studenţi — şi operele „Decembriştii" de I. Şaporin, „Departe de Moscova" de I. Dzerjinski, Simfonia a X-a de D. Şostakovici ş. a. Cu aceste prilejuri au avut loc importante discuţii în care, depăşind cadrele dezbaterii unei lucrări, vorbitorii ridicau marile probleme ale genului de operă şi ale simfonismului sovietic.

La cercul ştiinţific al instrumentiştilor, profesorul de vioară I. Edlin a ţinut o prelegere despre „Insemnătatea gamelor în dezvoltarea unui interpret". Această prelegere a dat naştere la dezbateri de mare însemnătate.

Roadele obţinute în cadrul acestor cercuri sînt foarte mari. Aci tinerii se obişnuiesc să discute, să critice şi să fie criticaţi, să ridice problemele care îi frămîntă, îşi îmbogăţesc cunoştinţele, îşi lărgesc orizontul.

Revenind la cenaclul conservatorului „Ciprian Porumbescu", trebuie se remarcăm faptul că, în anul acesta, s-a trecut la o nouă formă de organizare. De unde, pînă acum, nu exista decît un singur cenaclu pentru întreg conservatorul, acum s-a format cîte unul anume pentru compozitori, muzicologi şi pedagogi, creîndu-se astfel posibilitatea de a discuta probleme specifice, într-un cadru de specialitate.

Acest lucru constituind un pas înainte şi roadele fiind de pe acum vizibile, se impune rezolvarea problemei şi pentru celelalte specialităţi.

In cadrul primului cenaclu s-au prezentat două lucrări: Tema cu variaţii pentru pian de Zalu Cristea (referatul a fost făcut de studentul Leahu (de la muzicologie) şi Variaţiunile pentru orchestră de coarde de C. Costiuc (dintr-o deficienţă organizatorică, lucrarea nu a avut referat). Discuţiile care s-au desfăşurat cu multă seriozitate, au evidenţiat realele calităţi ale lucrărilor precum şi o lipsă comună: insuficientul contrast între variaţii.

Al doilea cenaclu a fost ţinut în cinstea Congresului al II-a al Partidului Muncitoresc Romîn. El a avut ca temă „Insemnătatea cîntecului de masă". Referatul despre această problemă a fost expus de studentul G. Habenicht. Deşi această temă foarte actuală ridică o serie de pro-

bleme grele, care cer timp de studiu, referentul nu a avut decît o săptămînă pentru pregătirea lui. Cu toate acestea referatul, în liniile sale generale, a fost bun şi a pus o serie de probleme de creaţie care au fost viu dezbătute de participanţii la cenaclu. Printre criticile juste aduse referatului se numără şi aceea că el respingea, fără temei, orice posibilitate de folosire a colindului în cîntecul de masă.

Discuţiile s-au purtat şi în jurul necesităţii pentru tinerii compozitori de a scrie cîntece de masă şi de a participa în număr cît mai mare la concursurile de acest fel, precum şi la cenaclele din cadrul Uniunii Compozitorilor.

Al treilea cenaclu a avut ca tematică : piese pentru pian. Au fost prezentate lucrări (Gavotă, Menuet, Preludiu, Scherzo) de către studenţii G. Rîşnovanu, G. Costinescu şi A. Casvan. Atît Rîşnovanu cît şi Costinescu sînt la primii lor paşi pe tărîmul compoziţiei. Cum era şi firesc, într-o asemenea împrejurare, discuţiile s-au centrat asupra problemei influenţelor de stil vădite la începători, precum şi asupra necesităţii folosirii unei tematici şi a intonaţiilor romîneşti. O părere enunţată în cursul discuţiilor, pe care o socotim justă, a fost aceea că Gavotele şi Menuetele — dansuri din veacuri trecute, care de mult au încetat să mai corespundă conţinutului vremii — n-ar mai trebui folosite în formarea concepţiei, stilului tinerilor noştri compozitori. Cele trei scherzo-uri prezentate de A. Casvan au vădit faptul că numai acolo unde compozitorul are un aport creator în folosirea folclorului naţional, rezultatul este mai bun (mă refer la al III-lea Scherzo). Pentru lucrările fiecărui compozitor în parte au fost făcute referate (autorii lor au fost: Hrisanide, Gutman, Leahu). Şi de data aceasta, referatul studentului Leahu a fost evidenţiat, criticîndu-se unele confuzii şi aprecieri gratuite din primele două referate. Un preţios ajutor în orientarea discuţiilor îl constituie cuvîntul profesorilor care au participat la cenacle. Subliniem în acest sens intervenţiile profesorului A. Mendelsohn la primul cenaclu şi ale prof. L. Klepper la al treilea.

In general, prezenţa unui număr din ce în ce mai mare de studenţi la aceste cenacle precum şi alcătuirea unui plan tematic de probleme specifice celor trei specialităţi ne îndreptăţesc să sperăm că această muncă va da roade din ce în ce mai bune.

In cadrul Uniunii Compozitorilor, secţia de tineret şi-a început activitatea printr-o audiţie a Simfoniei a X-a de D. Şostakovici, cu prilejul manifestărilor Lunii Prieteniei Romîno-Sovietice, iar în ultimul cenaclu s-au prezentat lucrările distinse cu premiul III la Concursul naţional în cinstea Festivalului de la Varşovia.

S-au audiat Sonata pentru vioară şi pian de Petra Carmen, Scherzo pentru trio de coarde de Nicolae Beloiu şi dansurile „Invîrtita“ şi „Jieneasca“, prelucrate pentru orchestră de Pascal Bentoiu. In cadrul dezbaterilor a fost subliniată căldura, emoţia pe care ţi-o transmite compozitoarea Petra Carmen cu deosebire în primele două părţi ale sonatei, stilul polifonic personal pe care şi-l formează Nicolae Beloiu şi coloritul orchestral, fantezia creatoare vădite de Pascal Bentoiu în prelucrarea dansului „Jieneasca“. Din discuţie a mai reieşit necesitatea unei legături mai strînse între cenaclul compozitorilor şi cel al secţiei de tineret a Uniunii. De asemenea s-a arătat necesitatea ducerii unei munci de la om la om pentru a obţine o participare masivă a tinerilor la cenacle, precum şi aceea a invitării compozitorilor vîrstnici la aceste şedinţe, unde ajutorul lor este absolut necesar.

In cadrul discuţiilor din cenacle cît şi al celor avute în alte prilejuri cu o serie de tineri, am putut constata că există o serie de probleme care-i frămîntă, că aceste probleme nu sînt întru totul specifice tineretului, ci interesează întreaga masă de compozitori, dar că tineretul — aflat la începutul drumului său creator — trebuie mult ajutat în soluţionarea lor. Astfel sînt : problema conţinutului socialist şi a formei naţionale, de care sînt legate problemele muzicii cu program, ale accesibilităţii, ale stilului personal etc.

A fi compozitor realist înseamnă în primul rînd a reda în creaţiile tale frămîntările şi năzuinţele poporului tău, a reda lupta omenirii întregi pentru pace şi o viaţă mai bună. Dar pentru a putea reda această bogăţie de idei şi sentimente trebuie să alegi şi o formă de expresie cît mai corespunzătoare, care nu poate fi alta decît aceea a formei naţionale. Pentru ca poporul să te înţeleagă trebuie să-i vorbeşti în primul rînd în graiul său propriu, în graiul în care el se exprimă de veacuri. De aici şi necesitatea ca un compozitor realist să folosească în mod creator intonaţiile muzicii poporului său. Adesea se discută dacă „e bine“ sau „e rău“ ca un compozitor să folosească citate din folclor. După părerea noastră, nu aceasta este problema centrală ci aceea a modului în care compozitorul le foloseşte, le integrează în lucrările sale.

Ne vom permite să dăm exemple din creaţiile marilor compozitori clasici ruşi. M. I. Glinka, de pildă în geniala sa operă „Ivan Susanin“ nu are aproape nici un citat; Musorgski în „Boris Godunov“ foloseşte citate luate din folclorul ţărănesc iar Ceaikovski în „Dama de pică“ întrebuinţează intonaţii de romanţă populară orăşenească. Vedem deci trei mari compozitori dintre care fiecare are altă metodă în redarea intonaţiilor populare, păstrîndu-şi individualitatea creatoare (şi nu credem că s-ar găsi cineva să conteste din această cauză, faptul că ei sînt compozitori ruşi).

Ajungem acum la una din cele mai dificile probleme: cum să vorbeşti poporului ca să te înţeleagă? Unii consideră că pentru a te face înţeles trebuie să renunţi la o serie de cuceriri ale culturii muzicale ale veacului nostru, să te cobori

la un nivel relativ scăzut de măiestrie. Alţii, dimpotrivă, nu se frămîntă cîtuşi de puţin de problema accesibilităţii. Nu luăm asupra noastră să rezolvăm această problemă acum, ci vrem numai să ne exprimăm convingerea că această problemă grea trebuie să-i frămînte şi pe tinerii compozitori. Totodată am vrea să conturăm un drum care ni se pare a fi cel mai bun.

Pentru a putea reda frămîntările şi năzuinţele poporului trebuie să ne identificăm întru totul cu lupta şi ţelurile sale. Trebuie să-l cunoaştem bine. Dar a cunoaşte şi a simţi alături de el, încă nu e de ajuns. Trebuie să cunoaştem şi din punct de vedere teoretic *scopul său final, direcţia către care merge, felul cum înaintează el pe această direcţie.*

Pentru aceasta e nevoie de o busolă pe care nu ne-o dă decît studiul ideologiei clasei muncitoare, studiul esteticii marxist-leniniste. Numai aceasta ne poate ajuta să vedem clar, „în perspectivă" şi astfel tema propusă va putea găsi o întruchipare clară. Numai astfel vom putea merge pe un drum ferit de îndoieli şi întortocheli inutile.

In ceea ce priveşte mijloacele muzicale de expresie, sînt multe de spus. Orice creator trebuie să aibă îndrăzneală creatoare (atît în ceea ce priveşte conţinutul lucrării sale cît şi forma ei), să muncească permanent pentru desăvîrşirea sa profesională. Trebuie să studiem cu cea mai mare atenţie lucrările compozitorilor clasici şi contemporani. Numai prin desăvîrşirea măiestriei componistice vom putea spune cele mai complexe lucruri în forme cît mai simple. Goana lipsită de discernămînt după originalităţi cu orice preţ nu poate duce la nimic bun. Marele Enescu la capătul unui drum creator, bogat, după ce acumulase o experienţă neasemuit de mare, arăta: „Nu căutaţi un limbaj nou: căutaţi limbajul *vostru,* adică mijlocul de a exprima cu exactitate ceea ce este în voi. O originalitate o capătă cel ce nu o caută". Aceste cuvinte înţelepte ar trebui să dea mult de gîndit tinerilor noştri compozitori.

Uneori vorbind de inovaţie în muzică, unii se referă la armonie, polifonie sau orchestraţie. Desigur, acestea au o mare însemnătate, dar nu pot fi considerate scopuri „în sine" ci doar mijloace ajutătoare. Am pune o întrebare: de ce nu se caută în primul rînd, inovaţia în domeniul melodiei ? Se întîmplă (nu ştiu de ce!...) ca auzind unele lucrări să-ţi poţi da seama că autorul lor, parcă înadins, cînd abordează o linie melodică, se grăbeşte s-o părăsească cît mai curînd. De ce? Oare nu este clar că melodia trebuie să aibă întîietate ?

Evident, se poate pune întrebarea : Ce fel de melodie? Credem că răspunsul poate fi: aceea care exprimă în cel mai înalt grad căldura şi emoţia ce doreşti a o transmite auditorului. Sperăm că cele spuse mai sus nu vor fi înţelese greşit, în sensul unei minimalizări a armoniei, orchestraţiei, polifoniei, ci doar ca o subliniere a rolului principal al melodiei, în tot complexul creaţiei muzicale.

Vorbind, într-o formă concentrată, despre accesibilitate, nu putem să nu ridicăm şi o altă problemă: aceea a rolului pe care compozitorul trebuie să-l aibă în educarea maselor, în ridicarea nivelului lor muzical. In acest domeniu, în ţara noastră se face mult (Radioul, concertele-lecţii ş.a. pot fi date ca exemplu). Dar poate şi compozitorii ar trebui să ia directa legătură cu masele. La Leningrad am cunoscut compozitori care mergeau direct în fabrici şi uzine, unde prezentau muncitorilor lucrările lor, în cadrul unor concerte speciale, sau alţi compozitori care se ocupau direct de instruirea unor ansambluri sindicale şi studenţeşti. Desigur, că în acest sens, Uniunea Compozitorilor poate şi ar trebui să dea un sprijin serios.

In ceea ce priveşte muzica cu program, nu credem că este cazul ca în acest articol să dezvoltăm din punct de vedere teoretic, această problemă. Vrem numai să arătăm că în pregătirea tinerilor compozitori, muzica cu program joacă un rol important.

Cînd în urmă cu cîţiva ani am făcut primii paşi pe drumul compoziţiei, profesorul V. V. Voloşinov ne-a recomandat în mod special să scriem piese mici pentru pian, în care să căutăm a reda anumite scene. „Faptul că veţi avea o sarcină precisă vă va uşura gîndirea şi veţi găsi mai uşor formele de expresie pentru exprimarea sentimentelor voastre" — ne-a spus el. Ne-am amintit de aceste rînduri citind articolul lui D. Şostakovici despre muzica cu program. Iată ce spune: „Viaţa de toate zilele ne arată cît de necesară şi cît de iubită de auditoriul de masă este muzica simfonică cu program. Din acest punct de vedere, noi compozitorii am rămas cu o mare datorie faţă de auditori. Lucrăm puţin în acest gen interesant şi bogat în posibilităţi de creaţie. Sînt încredinţat că orientarea spre genul programatic îmbogăţeşte mult ideea creatoare a unui compozitor cu talent, contribuie la creşterea măiestriei lui. Intruchiparea unui program pregnant, bogat în conţinut, cere în mod inevitabil din partea compozitorului manifestarea maximă a fanteziei, a inventivităţii sale. Iată de ce aş vrea să adresez un apel către tînerii noştri compozitori, să lucreze mai activ în domeniul muzicii cu program".

Sînt cuvintele unuia dintre cei mai mari maeştri, frămîntat de problema redării vieţii din zilele noastre; să sperăm că apelul lui va găsi ecou şi în rîndurile tinerilor noştri compozitori, în faţa cărora se află un drum luminos, plin de perspective. Dar acest drum este totodată şi greu; prin hotărîre şi voinţă însă, prin munca de zi cu zi, prin ridicarea nivelului ideologic şi al măiestriei profesionale, prin sprijinul permanent al maeştrilor noştri, sperăm ca un număr cît mai mare de tineri să realizeze la sfîrşitul acestui drum, opere muzicale de mare valoare artistică.

Spre un nou avînt al artei muzicale sovietice *)

In ţara noastră muzica a devenit cu adevărat un bun al poporului. In teatrele de operă, în sălile de concerte, în cluburile muncitoreşti şi săteşti, în casele de cultură sînt interpretate cele mai bune lucrări clasice din Patria noastră şi din străinătate, precum şi creaţiile compozitorilor contemporani. Poporul sovietic iubeşte, înţelege şi apreciază muzica.

In Uniunea Sovietică educaţia muzicală se desfăşoară pe o scară largă. In republicile frăţeşti, an de an apar tot mai mulţi creatori de muzică talentaţi, tot mai mulţi compozitori. Interpreţii muzicali sovietici au cucerit o glorie mondială, obţinînd un şir de victorii strălucite la concursurile şi festivalurile internaţionale. Ei dau concerte în cele mai bune săli din Pekin şi Delhi, Paris şi Atena, New York şi Londra, Stockholm şi Geneva. O contribuţie uriaşă la creşterea culturii noastre muzicale este adusă de relaţiile creatoare în continuă dezvoltare, între compozitorii şi interpreţii sovietici şi de peste hotare.

De aceea este de înţeles interesul viu, fierbinte, pe care-l manifestă publicul în aşteptarea celui de-al II-lea Congres al compozitorilor sovietici, care va avea loc în 1956.

In perioada de pregătire a Congresului, în faţa compozitorilor, a organelor presei, a criticii muzicale stau sarcini de mare răspundere.

Timpul scurs de la momentul convocării primului Congres al Compozitorilor se caracterizează prin obţinerea de succese importante de către cultura noastră muzicală, prin avîntul puternic înregistrat de arta noastră cultă şi populară de amatori. Partidul comunist din Uniunea Sovietică acordă o mare grijă muzicii. Hotărîrea C.C. al Partidului despre opera „Marea prietenie" a trasat un program de luptă ce a însufleţit activitatea muzicienilor sovietici, a determinat şi a luminat calea creaţiei lor. Muzica sovietică şi critica muzicală s-au stabilit cu fermitate pe poziţia realismului socialist, a caracterului popular. Aceste poziţii sînt cucerite în lupta împotriva formalismului şi a naturalismului, împotriva ignorării moştenirii clasice, împotriva oricăror manifestări ale ideologiei burgheze antipopulare.

Realismul-socialist este o metodă de creaţie care ajută deosebit de mult la reliefarea celor mai diferite personalităţi creatoare, la dezvoltarea unor stiluri şi genuri individuale numeroase.

Despre nivelul atins de creaţia compozitorilor sovietici grăiesc în chip strălucit cele mai bune lucrări ale unor compozitori originali ca stil şi manieră artistică ca S. Prokofiev şi N. Miaskovski, D. Şostakovici şi A. Haciaturian, R. Glier şi A. Şaporin, D. Kabalevski şi T. Hrennikov, V. Zaharov şi A. Novikov, O. Taktakişvili şi A. Babadjanian, K. Dankevici şi E. Kapp, Kara Karaev şi Veli Muhatov, precum şi ale unui mare număr de alţi compozitori, ruşi, ucrainieni, bieloruşi, reprezentanţi ai culturii baltice, transcaucaziene şi din Asia Centrală.

In ultimii ani, în republicile frăţeşti au apărut o serie de tineri compozitori talentaţi. Aceste forţe noi creatoare se manifestă activ, îşi cuceresc recunoaşterea şi dragostea nu numai în Uniunea Sovietică, dar şi printre cercurile largi de auditori din străinătate. In faţa noastră apar mereu dovezi ale bogăţiei poporului nostru în talente originale.

Cîntecele sovietice purtînd solia păcii şi prieteniei între popoare, au străbătut toate ţările din lume. Ele poartă în mase ideile dragostei pentru Patrie, ale internaţionalismului proletar, ale luptei pentru pace în lumea întreagă.

De curînd, în timpul decadei literaturii şi artei turcmene desfăşurate la Moscova, auditorii sovietici au putut aprecia succesele realizate de compozitorii din Turcmenia. In programul literaturii şi artei letone, desfăşurată cu mult succes, au fost incluse multe dintre lucrările compozitorilor letoni, printre care operele „Spre ţărmuri noi" de M. Zarin şi „Baniuta" de A. Kalnîni, baletele „Sakta libertăţii" de A. Skulte şi „Laima" de A. Liepin.

Succesele muzicii sovietice sînt incontestabile. Dar tot atît de evidente sînt şi lipsurile ei. Unul dintre genurile muzicale cele mai populare este opera. Compozitorii au scris un şir de opere. Totuşi, în comparaţie cu necesităţile auditorilor şi teatrelor, numărul spectacolelor bune de operă pe temă sovietică, este deocamdată neînsemnat. In ele tema contemporană cedează de multe ori locul temei din trecut. Unii dintre compozitorii mari s-au îndepărtat de creaţia de operă. Este foarte greu să creezi o operă bogată în melodii, pe care auditorul să le îndrăgească şi să le memoreze, o operă clară prin graiul ei muzical, care să stăpînească gîndul şi inima omului. Insă ce nobil este acest ţel pentru un muzician, pentru un creator ! Compozitorii sovietici pregătesc noi lucrări pentru scena de operă. Munca aceasta nu este întotdeauna încununată de succes. Insă in-

*) Articol de fond din ziarul „Pravda" nr. 352/18 decembrie 1955.

succesul şi greutăţile să nu-i descurajeze. Poporul va aprecia întotdeauna şi îndrăzneala în creaţie şi măiestria autentică.

In ce priveşte baletele pe temă sovietică, situaţia este extrem de nesatisfăcătoare.

Cu toate succesele realizate de simfonismul sovietic, trebuie să recunoaştem că şi acest gen de creaţie muzicală rămîne mult în urma cerinţelor culturale, mereu crescînde, ale poporului. Numărul lucrărilor simfonice destinate unei mase largi de auditori este cît se poate de limitat. Aici, ca şi în genul de operă, se pune cu toată ascuţimea sarcina de a lupta pentru melodism, pentru caracterul democratic al muzicii. In domeniul muzicii cu program, compozitorii au foarte puţine realizări.

Compozitorii de cîntece, care la timpul lor au dat atîtea lucrări remarcabile, scriu rareori, în ultimii ani, cîntece care să mulţumească poporul, să intre în viaţa acestuia, să devină tovarăşe nedespărţite ale omului în viaţa de toate zilele — în muncă şi odihnă, în clipele de bucurie şi de durere — cîntece care să-l ajute „să-şi construiască viaţa".

Opereta sovietică trece printr-o îndelungată criză de repertoriu. Se scrie foarte puţină muzică distractivă, muzică pregnantă de cameră, muzică pentru estradă, muzică de dans.

Cît de important este ca o lucrare scrisă cu talent să fie sprijinită la timp, să se analizeze principial lipsurile unei compoziţii, să fie ajutat compozitorul în alegerea unui drum just de creaţie! Lupta pentru realismul-socialist în muzică cere priceperea de a demasca orice influenţe duşmănoase, de a le da replica meritată. Ea cere de asemenea o creştere însemnată a nivelului măiestriei. Totuşi, de cîte ori nu apar la noi lucrări monotone, plictisitoare, inexpresive? Cu toate acestea, critica noastră muzicală şi muzicologia îşi îndeplinesc în chip nesatisfăcător sarcinile. In acest domeniu există unele realizări, însă deocamdată ele sînt neînsemnate. Se duce o muncă de culegere a creaţiei muzicale populare. Insă aceste nesecate bogăţii ale muzicii populare sînt puţin studiate, puţin folosite în practica de creaţie a compozitorilor.

In domeniul propagării celor mai bune lucrări ale muzicii sovietice de toate genurile, Uniunii Compozitorilor, Ministerului Culturii şi organizaţiilor de concerte le revin sarcini serioase. Adesea, lucrări ale compozitorilor sovietici care merită o largă popularizare, printre care se află şi multe lucrări noi, rămîn în afara repertoriului curent al teatrelor noastre, al orchestrelor şi soliştilor noştri, nu sînt incluse în programul lor permanent. Acest lucru este dăunător dezvoltării creaţiei compozitorilor, îngustează în mod artificial sfera de activitate a interpreţilor.

Multe dintre problemele de acest gen pot şi trebuie să constituie obiectul unei analize principiale, al unei vii discuţii publice.

Nu trebuie să se lase să treacă termenele de pregătire în vederea Congresului Unional al Compozitorilor. In special acum, Secretariatul Uniunii Compozitorilor, conducătorii secţiilor şi comisiilor ei de creaţie trebuie să asigure succesul acestui congres, printr-o muncă amănunţită de pregătire. In cadrul ei trebuiesc atrase cele mai largi cercuri de muzicieni, masa publicului iubitor de artă. In ţara noastră, iubitorii de muzică se ridică la milioane. Oamenii pentru care se creează muzica nu pot rămîne în afara discuţiilor despre problemele actuale ale vieţii muzicale.

Este important ca sarcinile de pregătire în vederea Congresului compozitorilor să fie publicate în presa noastră. Nu este nevoie numai de note informative; de asemenea, puţin folos vor aduce şi articolele cu caracter de paradă. In paginile ziarelor este necesar să se desfăşoare o analiză multilaterală a problemelor artei muzicale, o critică largă, de mase, a activităţii muzicienilor. Datoria organizaţiilor de Partid este de a atrage în această acţiune atenţia vie a publicului.

Poporul sovietic doreşte ca în ţară să existe o cultură muzicală înfloritoare. Datoria patriotică a compozitorilor sovietici este de a crea cîntece, opere, simfonii cu adevărat frumoase, pătrunse de ideile înalte ale epocii, care să exprime gîndurile şi simţămintele oamenilor — constructori ai comunismului.

Muzica în Londra de azi

— Articol scris special pentru revista „Muzica" —

de MALCOLM RAYMENT

muzicolog din Marea Britanie

De la moartea compozitorului englez Purcell nu s-a scris şi nu s-a executat niciodată atîta muzică în Marea Britanie ca în perioada actuală. Am putea spune chiar că pînă la renaşterea ce a început o dată cu secolul nostru, cu Elgar, muzica engleză, şi prin muzica engleză nu înţeleg şi viaţa muzicală engleză, a fost oarecum stearpă. Astăzi Uniunea Compozitorilor din Marea Britanie numără circa 300 membri. Linia pe care o urmează precum şi scopurile pentru care este creată sînt însă cu totul deosebite de cele ale Uniunii Compozitorilor din Romînia. Pentru a deveni membru al Uniunii noastre un compozitor trebuie să aştepte să fie chemat, după ce în prealabil a fost ales de un comitet. Compozitorii de muzică uşoară nu pot face parte din Uniunea noastră, ei avînd organizaţia lor aparte. In general, scopul Uniunii noastre este să organizeze cît mai multe prezentări de muzică engleză. In acest sens am avut adesea discuţii amicale şi constructive cu Societatea de Radiodifuziune britanică. Uniunea noastră nu se ocupă de opere individuale şi nici nu obişnuieşte să dea sfaturi compozitorilor în chestiuni de compoziţie. Ea se interesează mai mult de chestiuni legale — contracte cu editurile, cu societăţile de filme etc.

O dată ales membru în Uniune, un compozitor are drept la asistenţa „Societăţii dreptului de execuţie" care intervine îndeosebi cînd este vorba de contracte sau de respectarea dreptului de autor.

Varietatea muzicii britanice contemporane compuse de membrii Uniunii Compozitorilor este desigur mult prea mare ca să o putem generaliza sau clasa în curente anumite. Preşedintele Uniunii noastre — Ralph Vaughan Williams — este unul dintre compozitorii cu cele mai pregnante caracteristici naţionale, iar inspiraţia sa se trage foarte adesea din muzica folclorică ; el este înzestrat cu o minte extrem de ageră şi cu o imaginaţie creatoare excepţională. Alţi compozitori, cum sînt Benjamin Britten şi Michael Tippett au descoperit trăsături caracteristice naţionale în muzica veche engleză, şi, mai ales, în cea a lui Purcell. In contrast cu ei, şi la capătul opus, sînt acei compozitori care scriu în limbajul celor douăsprezece tonuri. Printre aceştia se numără Humphrey Searle, Peter Racine Friker şi Elisabeth Lutwens. Nici unul din ei nu poate însă fi numit un atonalist convins. Am putea spune chiar că Searle a şi renunţat în cea mai mare măsură să scrie o astfel de muzică, deşi nu s-a reîntors încă complet la tonalitate. Friker, dimpotrivă, nu utilizează limbajul dodecafonist decît în anumite compoziţii ale sale ; dar chiar acestea deşteaptă totuşi un simţ al tonalităţii destul de puternic.

Un alt tînăr compozitor care se află astăzi în plina lumină a reflectoarelor rampei, este Malcolm Arnold. De o fecunditate uimitoare, el a fost foarte repede acceptat de marele public. Spre deosebire de majoritatea compoziţiilor scrise astăzi, cele ale lui Arnold se caracterizează printr-un puternic simţ al umorului. Pe vremuri el a fost unul din cei mai importanţi trompetişti ai Orchestrei Filarmonicii din Londra şi nici unul dintre compozitorii noştri nu stăpîneşte ca el arta de a scrie pentru orchestră. Noua sa uvertură „Tom O'Shanter" după poemul lui R. Burns, s-a bucurat de un succes uriaş în vara aceasta, cu prilejul primei ei audiţii cînd a fost dirijată chiar de compozitor.

Mi-ar fi imposibil să discut într-un singur articol, opera fiecărui compozitor în parte şi m-am oprit mai mult asupra lui Malcolm Arnold, nu atît pentru faptul că l-aş socoti mai important decît să spunem William Walton, ci pur şi simplu pentru că numele lui nu este cunoscut de publicul romîn şi fiindcă am convingerea că muzica lui ar avea succes aici dacă ar avea prilejul să fie cunoscută.

Compozitorii britanici sînt departe de a avea avantajele pe care le au compozitorii romîni, căci foarte puţini dintre ei îşi pot cîştiga existenţa cu compoziţiile lor. Arnold este unul dintre puţinii care reuşesc aceasta ; dar nu prin operele sale de concert, ci fiindcă compune foarte multă muzică de film. Majoritatea celorlalţi compozitori îşi cîştigă existenţa mai curînd dînd lecţii particulare.

Consider că mai ales compunerea muzicii de cameră este o chestiune de înclinaţie.

Deşi interesul publicului pentru muzică a crescut enorm de mult în ultimii 25 ani, am rămas totuşi foarte mult în urmă în unele domenii. Nu avem decît două teatre de operă — amîndouă la Londra — şi numai trei echipe de operă, a treia fiind o echipă de turnee. Echipa de operă „Covent Garden" are o orchestră cu adevărat remarcabilă şi atinge uneori un nivel foarte ridicat. Calitatea reprezentaţiilor poate însă varia de la o zi la alta. Nivelul general al reprezentaţiilor a crescut simţitor din ziua numirii ca director muzical a lui Raphael Kubelik.

Compozitorii britanici au început abia de curînd să-şi îndrepte atenţiunea spre operă ; bineînţeles au mai fost scrise opere şi între cele două

războaie mondiale, ca de pildă opera „Hugh the drover" a lui Vaughan Williams. *)

Benjamin Britten a scris recent o întreagă serie de opere, iar Walton, care compune destul de puțin, a avut un mare succes cu opera sa „Troilus and Cressida" (după Chaucer) jucată actualmente pe scenele Milanului și New Yorkului. Dar în timp ce augurii se anunță buni, realitatea nu este încă nicidecum satisfăcătoare și mulți compozitori consacrați sînt încă departe de a-și vedea operele jucate. Nici măcar opera lui Allan Bush „Wat Tyler" n-a fost încă jucată în Anglia, deși a cîștigat premiul Festivalului de compoziție britanică. Echipa mai mică a Societății de operă „Sadler's Wells" a participat și ea la promovarea operei britanice deși primește subsidii mult mai mici decît echipa „Covent Garden". Publicul ce merge la operă este în general foarte conservator și nu sprijină decît repertoriile bine cunoscute. De aceea orice compozitor britanic contemporan nu-și poate face un public decît prin operele sale orchestrale. Nu numai Londra ci și alte orașe, de provincie, mai ales Manchester. Liverpool, Birmingham, Burnemouth și Glasgow au orchestre simfonice proprii foarte bune.

Londra singură are cinci orchestre simfonice mari care dau între șase și zece concerte simfonice pe săptămînă. Vara, timp de opt săptămîni, avem în fiecare seară cîte un concert de „promenadă". Cea mai bună sală de concerte a noastră din Londra, „Queen's Hall", a fost distrusă în timpul războiului. În locul ei s-a clădit, după război, „Royal Festival Hall" unde au loc majoritatea concertelor date de orchestrele simfonice. Se mai dau concerte și în „Royal Albert Hall" care poate cuprinde cam șase mii de spectatori. Aici au loc mai ales concertele de „promenadă" dar, din păcate, sala aceasta nu are o acustică prea bună. În unele părți ale sălii rezonanța este atît de pronunțată, încît se spunea adesea, în glumă, că este singura sală unde un compozitor își poate auzi opera cîntată de două ori în aceeași seară. În schimb „Festival Hall", care spre deosebire de „Albert Hall" a fost clădită special pentru reprezentații muzicale, are una din cele mai bune acustici. Unii se plîng chiar de faptul că sunetul este aici prea dur și că o muzică de surdină riscă să-și piardă continuitatea, dar sala este ideală pentru muzică polifonică. De asemenea ea a contribuit mult la perfecționarea orchestrelor britanice, deoarece condițiile ei acustice cer o mare precizie a executării și cel mai mic defect iese numaidecît în evidență.

Cea mai bună orchestră este „Philharmonia" urmată foarte aproape de „Royal Philharmonic Orchestra" înființată și dirijată în mod obișnuit de Sir Thomas Beecham. Celelalte trei orchestre sînt: „B.B.C. Symphony Orchestra" (Orchestra simfonică a Radiodifuziunii), „London Symphony Orchestra" (Orchestra simfonică din Londra) și „London Philharmonic Orchestra" (Orchestra Filarmonicii din Londra). Sir Malcolm Sargent

*) „Hugh conducătorul".

Henry Purcell

este dirijorul orchestrei simfonice a B.B.C., care pe lîngă colaborarea cu emisiunile Radiodifuziunii, dă și multe concerte publice și ocupă partea cea mai mare a celor opt săptămîni de concerte de estradă.

Sir Adrian Boult, fostul dirijor al orchestrei simfonice a B.B.C., este acum dirijor la Orchestra Filarmonică din Londra („London Philharmonic").

În general, majoritatea concertelor se bizuie pe un repertoriu de opere clasice, bine cunoscute și chiar prea cunoscute... Operele lui Beethoven aduc bineînțeles săli pline, iar de curînd am avut o serie de concerte din opera lui Ceaikovski. Acesta este mult cîntat la noi, iar Concertul în si bemol este aproape întotdeauna nelipsit din program. Impresarii organizează de altfel în general, programul concertelor simfonice nu din anumite considerente artistice, ci din considerente de ordin cît mai practic pentru buzunarele lor.

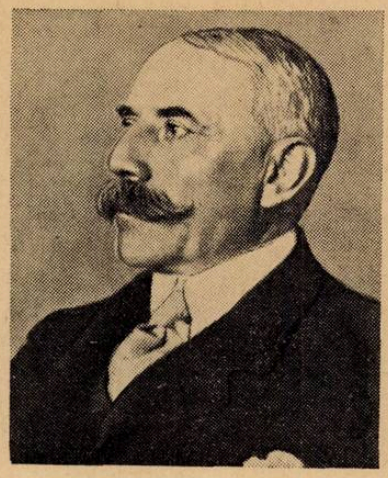
Din fericire orchestrele dau uneori concerte din proprie inițiativă, în care preocuparea cea mai mare nu este de ordin financiar; ba chiar uneori dau concerte la care știu dinainte că vor pierde sume de bani considerabile. Concertul dat de Orchestra filarmonică din Londra cu o zi înaintea plecării mele din Anglia a fost de pildă închinat întru totul muzicii britanice și a cuprins chiar, în primă audiție, simfonia unui compozitor foarte puțin cunoscut de marele public. Un astfel de concert nu putea atrage mult public (mai ales publicul britanic, care, mai totdeauna, cunoaște, știe ce-i place, dar căruia nu-i place decît ce „cunoaște"). Din nefericire, orchestra are de suferit de pe urma aceasta; și faptul nu ar conta în sine, dacă muzicanții nu ar trebui să se zbată pentru a-și cîștiga existența, dînd un număr de concerte mult mai mare decît ar fi ideal pentru menținerea calității înalte a audiției. Uneori însă,

fapta bună a unei orchestre se transformă într-o surpriză plăcută. Astfel s-a întîmplat, de pildă, în duminica de paşti, cînd orchestra filarmonică din Londra sub conducerea lui Sir Adrian Boult, a prezentat în primă audiţie la „Festival Hall", Simfonia a X-a de D. Şostakovici. Multă lume se aştepta la pierderi serioase în urma acestui concert. Dar în ciuda faptului că orchestra simfonică din Londra cînta şi ea, la „Albert Hall" a V-a simfonie a aceluiaşi compozitor, concertul a avut loc cu casa închisă.

Orchestra simfonică a B.B.C. este într-o situaţie cu totul diferită de a celorlalte, deoarece poate să prezinte, şi prezintă chiar, programe mult mai îndrăzneţe. Seria de concerte programate pentru sezonul de iarnă al anului acesta este, de pildă, dintre cele mai interesante şi mai îndrăzneţe pe care le-am avut vreodată. Totuşi concertele de „promenadă" date de B.B.C. lasă încă mult de dorit. In ultimii ani programele acestora au o tendinţă de „convenţionalism" din ce în ce mai vădită şi numai cei mai cunoscuţi compozitori britanici se bucură de o apreciere ceva mai bună decît cea obişnuită. De altfel sălile sînt mai totdeauna pline şi biletele sînt vîndute cu săptămîni înainte. Publicul nu se lasă impresionat dacă la un concert Beethoven se strecoară şi opera unui compozitor nou.

Muzicanţii din orchestrele simfonice sînt excepţionali în ceea ce priveşte cititul notelor la prima vedere şi nici nu s-ar putea altfel, deoarece timpul pentru repetiţii este adesea foarte limitat.

Uneori au loc concerte în care repetiţia a durat doar atît cît programul în sine... De aceea o operă mai dificilă sau una necunoscută este repetată în mod cu totul insuficient sau în dauna celorlalte părţi ale programului. Se întîmplă uneori ca o operă clasică să fie executată fără a fi repetată în prealabil în întregime, sau chiar fără a fi fost repetată de loc şi aceasta a dat — în



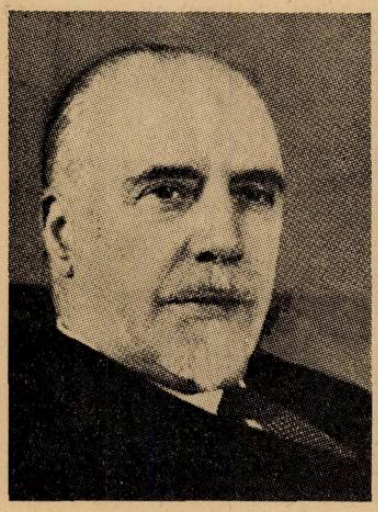
Edward Elgar

cîteva ocazii, rare ce-i drept — rezultate înfiorătoare, nu pentru că muzicanţii ar fi fost incapabili să se descurce ci pentru simplul fapt, de pildă, că nu fuseseră informaţi dinainte dacă trebuie sau nu să realizeze repetarea unui pasaj. Rezultatul era că pe cînd o parte din ei se întorcea şi o lua de la început, cealaltă parte îşi vedea frumos de treabă înainte, şi timp de cîteva măsuri domnea un haos deplin. O operă nouă, mai ales, are enorm de suferit dacă nu este executată corect. Bineînţeles, vina cade atunci asupra autorului în loc de a cădea asupra dirijorului sau asupra solistului. Astfel, cînd concertul de pian al lui Racine Fricker a fost ascultat în prima audiţie, el nu a reuşit să impresioneze nici publicul şi nici pe critici. O a doua audiţie a dovedit că publicul nu înţelesese de loc intenţiile compozitorului. Ar fi fost desigur preferabil pentru autor dacă prima audiţie nu ar fi avut loc.

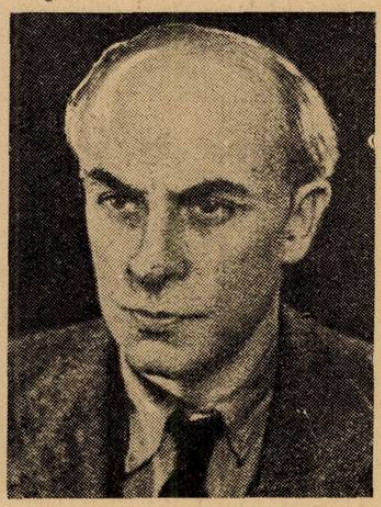
O operă clasică prost executată nu poate face mult rău. Este destul de greu să-i strici reputaţia lui Beethoven, de pildă...

Nu aş vrea totuşi să credeţi că se întîmplă prea des ca audiţiile să fie atît de proaste. De obicei concertele de „promenadă" pot avea cîteva spectacole proaste în tot sezonul, dar sub conducerea lui sir Thomas Beecham sau cu Orchestra „Philharmonia" nu se întîmplă, din fericire, niciodată asemenea lucru. Este de asemenea cunoscut că Sir Adrian Boult pregăteşte şi repetă în mod foarte temeinic cu orchestra sa.

In ceea ce priveşte muzica corală, Marea Britanie este foarte bine înzestrată. Avem coruri de toate genurile şi de toate proporţiile, în cepînd de la grupări pentru cîntatu madrigalelor şi pînă la ansambluri mari de cîteva sute de coriști. In „Albert Hall" se pot auzi adesea



Thomas Beecham



Alan Busch

concerte vocale ce cuprind peste o mie de voci. Relativ la aceasta, este destul de surprinzător faptul că compozitorii noştri acordă atît de puţină atenţie muzicii corale. Una din compoziţiile britanice cele mai populare este „Balthazaar's Feast" (Ospăţul lui Baltazar) de Wolton.

Dintre compozitorii contemporani dinafara graniţelor, cel mai popular este Sibelius, ale cărui opere fac parte din repertoriul nostru în egală măsură cu opera lui Brahms. În urma războiului trecut, Bartók a început să se bucure de o popularitate din ce în ce mai mare şi compoziţiile sale se cîntă tot mai des. Mai ales concertul său pentru orchestră este cîntat des, aproape prea des acum. Prokofiev şi Şostakovici sînt cîntaţi în mod frecvent şi plac în general. Hindemith este mai puţin cunoscut, iar compozitorii germani contemporani ca Hartmann, Fortner şi Blacher sînt cîntaţi foarte rar. Janacek a început să se impună cîte puţin la noi ; opera sa „Katia Kabanova" este în repertoriul teatrului „Sädler's Wells" iar „Jenufa" trebuia să fie jucată de curînd la „Covent Garden".

Dintre compozitorii americani, cel mai adesea cîntat este Copland. Singurul compozitor dodecafonist care a făcut o impresie oarecare asupra marelui public a fost Alban Berg. Opera sa „Wozzek" a fost jucată la „Covent Garden" iar Concertul său pentru vioară face tot mai des parte din repertoriul concertelor noastre. S-ar putea spune în general că muzica britanică are o ampioare destul de mare. Totuşi, din păcate, nu aş putea spune că muzica romînească este cunoscută la noi. Dacă întrebi în Anglia chiar pe cei mai buni cunoscători din public ce ştiu despre muzica romînească, ei îţi răspund „Enescu" după care urmează o pauză lungă.

Enescu venea foarte des în Anglia şi era cunoscut şi admirat ca interpret şi ca compozitor, dar mai ales ca dirijor. Încă şi astăzi se mai discută la noi modul său magistral de a interpreta muzica britanică atît cea veche cît şi cea contemporană.

Sînt convins că muzica romînească s-ar putea bucura de mult succes în Anglia şi că principalul motiv pentru care a rămas pînă în prezent necunoscută a fost faptul că în general nu se putea procura material în acest sens la noi. Pentru a schimba această stare de lucruri, trebuie bineînţeles să mai treacă timp, dar nu este nicidecum o imposibilitate şi unii dintre noi am putea ajuta la remedierea ei. Ideal ar fi ca un dirijor romîn să vină în Anglia şi să execute opere din repertoriul romîn. De curînd a fost la noi Haciaturian şi a avut un succes remarcabil. Sînt sigur că un dirijor romîn s-ar bucura de aceeaşi primire caldă.

In legătură cu concursul „Henryk Wieniavsky"—1957

Cu ocazia celui de al III-lea concurs internaţional „Henryk Wieniavsky" care va avea loc la Varşovia în decembrie 1957, Comitetul de Organizare a Concursului iniţiază în colaborare cu Conducerea Uniunii Compozitorilor Polonezi un concurs internaţional pentru o lucrare de vioară, care va intra în mod obligatoriu în repertoriul celui de al III-lea Concurs internaţional al violoniştilor „Henryk Wieniavsky", remarcabilul violonist şi compozitor polonez.

1) Lucrarea ce va fi prezentată la concurs, va fi scrisă pentru vioară şi pian, va avea o durată de 8 pînă la 12 minute, un caracter de estradă (virtuozitate) şi va forma un tot unitar.

Lucrările ce vor fi trimise la concurs, nu pot să fie scrise în formă de sonată, sonatină, suită sau într-o formă ciclică asemănătoare.

2) Nu pot fi trimise pentru concurs decît lucrări scrise după deschiderea concursului, care nu au fost publicate şi nu au fost interpretate în concerte publice.

3) Este de dorit ca, împreună cu manuscrisul muzical, să se trimită şi lucrarea înregistrată în studio pe bandă de magnetofon.

4) Lucrările vor fi trimise la concurs sub un pseudonim notat pe manuscrisul lucrării. La notă se va anexa un plic pe care va fi scris acelaşi pseudonim. Plicul trebuie să conţină : o notă cu numele şi pronumele compozitorului, cetăţenia, scurtă autobiografie, adresa exactă, nr. telefonului precum şi o fotografie (necesară pentru publicarea în presă) .

5) La concurs poate lua parte orice compozitor, fără deosebire de vîrstă şi naţionalitate.

6) Fiecare compozitor poate trimite la concurs orice număr de compoziţii.

7) Lucrările pentru concurs trebuie să fie trimise pînă la 31 martie 1956, cu scrisoare recomandată, pe adresa : Comitetul de organizare a celui de al III-lea Concurs internaţional al violoniştilor „Henryk Wieniavsky", Republica Populară Polonia, Varşovia, str. Krákovskie Przedmieście, 15/17.

Se ţine seama de data ştampilei poştale.

8) Lucrările venite la concurs vor fi cercetate de un juriu internaţional, în compunerea căruia vor intra compozitori şi violonişti eminenţi din Polonia şi de peste hotare. Componenţa nominală a juriului va fi publicată la 29 februarie 1956.

9) Compozitorii care au prezentat lucrări la concurs nu pot face parte din juriu.

10) Autorii celor mai bune compoziţii vor primi următoarele premii :

Premiul I — 5.000 zloţi
Premiul II — 3.000 zloţi
Premiul III — 2.000 zloţi

Juriul are dreptul să schimbe ordinea şi numărul premiilor.

Hotărîrile juriului rămîn definitive.

Premiul se va plăti, după dorinţa laureatului, în orice valută străină, la curs oficial.

11) Lucrările distinse cu premiu vor fi interpretate de cei mai remarcabili violonişti polonezi la şedinţa solemnă de înmînare a premiilor laureaţilor (nu mai tîrziu ca 30 aprilie 1956).

12) Lucrarea premiată va fi editată de Editura Muzicală Poloneză, respectîndu-se toate drepturile de autor.

Comitetul de Organizare
a celui de al III-lea concurs internaţional al violoniştilor „Henryk Wieniavsky",
Republica Populară Polonă,
Varşovia
Str. Krakovskie Przedmiescie, 15/17

Varşovia, 1 octombrie 1955

Concertul de deschidere a Filarmonicii din Cluj

In ziua de 4 decembrie 1955 orele 11,30, în sala mare a Casei Universitarilor, a avut loc primul concert al Filarmonicii de Stat din Cluj. In mijlocul unei animații generale, președintele Sfatului regional Cluj, tov. Culcear Francisc, a salutat înființarea noii Filarmonici, subliniind necesitatea și importanța ei, într-un centru cultural cum este orașul Cluj. El a subliniat totodată că însăși înființarea Filarmonicii și începutul activității ei în preajma deschiderii celui de-al doilea Congres al Partidului Muncitoresc Romîn constituie o nouă dovadă care ilustrează grija statului nostru pentru ridicarea nivelului cultural al oamenilor muncii.

Programul concertului a cuprins : Uvertura la opera „Maeștrii cîntăreți" de Richard Wagner, Concertul pentru pian și orchestră nr. 2 de Serghei Rahmaninov, Concertul pentru orchestră de coarde de compozitorul clujean Sigismund Toduța și Simfonia a III-a „Eroica" de Beethoven.

Apariția la pupitru a maestrului Antonin Ciolan, artist emerit al R.P.R. a stîrnit aplauze furtunoase. Primele acorduri din uvertura „Maeștrii cîntăreți" au răsunat măreț, impozant, luînd calea undelor și vestind tuturor apariția noii Filarmonici, care se aliniază în rîndul celor 18 instituții de acest gen, existente astăzi în țara noastră.

De la prima piesă din program s-a putut observa că această orchestră nu pășește cu timiditatea caracteristică începutului, ci ca un organism bine închegat în toate articulațiile sale, cu prestanța unei filarmonici de prim rang.

Sonoritatea instrumentelor de alamă, precizia atacurilor întregii orchestre, reliefarea liniilor melodice la diferite instrumente și grupuri, au dovedit o minuțioasă pregătire, care a pus în valoare frumusețile acestei uverturi.

La succesul acestui concert a contribuit din plin pianista Silvia Șerbescu, artistă emerită a R.P.R. în interpretarea Concertului nr. 2 de Rahmaninov. Nu vom stărui asupra calităților pianistice ale Silviei Șerbescu — de altfel bine cunoscute publicului nostru — ci vom sublinia cîteva din aspectele care ne-au părut deosebit de semnificative. Datorită unei armonioase colaborări între orchestră și interpretă, s-au înfățișat la un nivel înalt frumusețile muzicii lui Rahmaninov.

Silvia Șerbescu este un temperament foarte viguros și cu un simț foarte chibzuit în dozarea sonorităților pianistice. Intențiile sale expresive sînt susținute de o tehnică briliantă, însă niciodată nu o folosește în detrimentul evidențierii conținutului poetic al muzicii. Pianista a reușit să realizeze contraste puternice, izbucnind în accente dramatice, pasionante, cum a dovedit în prima parte a concertului, urmate de lirismul cald, aproape elegiac al părții a doua — adagio sostenuto. Sub bagheta maestrului Ciolan, orchestra a realizat un acompaniament echilibrat, în sonorități care au dat posibilitatea interpretei să-și realizeze intențiile.

In continuarea programului am ascultat Concertul pentru orchestră de coarde de compozitorul clujean Sigismund Toduța. Această lucrare distinsă cu Premiul de Stat pe anul 1953, reprezintă o încercare foarte reușită a compozitorului de a trata cîntecul popular romînesc în forma specifică secolului al XVII-lea de „concerto grosso". Este o piesă inspirată, în care autorul dovedește o cunoaștere adîncă a însușirilor ritmice și melodice ale cîntecului romînesc și posibilitățile înveșmîntării polifonice pe care ni le oferă cîntecul popular. Melodia este supusă unei continue transformări, de la cîntecul voios intonat de întreaga orchestră, apoi închegat în trăsăturile unui cîntec de leagăn plin de gingășie, pînă la ritmurile avîntate, pline de vervă, ale părții a treia, care încheie concertul într-o atmosferă senină, exuberantă. Orchestra a tălmăcit cu sensibilitate și cu mult avînt muzica compozitorului Toduța.

Programul s-a încheiat cu Simfonia a III-a „Eroica" de Beethoven, în interpretarea căreia maestrul Ciolan a dovedit cu prisosință calitățile sale excepționale, concepția unei înalte tradiții preluată de la renumitul dirijor ceh Nikitsch.

Poate n-ar fi de prisos să adăugăm că maestrul Antonin Ciolan, un excepțional dirijor și un pedagog ales, continuă să muncească cu o energie inepuizabilă, dăruindu-se integral educației orchestrelor și tinerelor cadre de dirijori. Intotdeauna modest, deasupra oricăror veleități de ordin personal, maestrul Ciolan, în calitate de director și prim dirijor al Filarmonicii de Stat din Cluj, constituie pentru noi — alături de membrii entuziaști ai formației — o garanție a dezvoltării rapide a acestei orchestre și a succeselor ei de viitor.

GH. MERIȘESCU

Concertele date în Capitală de Filarmonicile din Arad, Timişoara şi Sibiu

Prima orchestră simfonică din provincie care ne-a vizitat în noua stagiune de concerte a fost Filarmonica arădeană. In seara de 3 octombrie, ea a concertat la Ateneul R.P.R. în faţa unei săli pline de iubitori de muzică.

Mărturisim că, deschizînd programul de sală al concertului, am fi dorit să întîlnim nu numai enumerarea lucrărilor ce urmau a fi executate şi a interpreţilor lor, ci şi cîteva rînduri despre istoricul, scurt dar substanţial, al Filarmonicii din Arad. S-ar fi putut spune multe despre această tînără instituţie în jurul căreia gravitează viaţa muzicală a vechiului oraş ardelean.

Cei mai mulţi dintre ascultători sînt interesaţi să cunoască dezvoltarea vieţii noastre muzicale şi s-ar fi bucurat să afle că această orchestră simfonică constituie doar una din formaţiile Filarmonicii de Stat din Arad, în al cărui cadru mai activează şi un cor destul de mare şi o orchestră populară, sau că membrii ei sînt în majoritatea lor muzicieni locali, dintre care un număr însemnat sînt absolvenţi ai şcoli populare de artă din Arad.

Din păcate n-am găsit nici aceste date şi nici altele în programul de sală.

Dar, ce-i drept, lumea nu vine la concerte să citească programe de sală ci, în primul rînd, ca să asculte programe muzicale. Cel prezentat de formaţia arădeană cuprindea poemul simfonic „Preludiile" de F. Liszt, Concertul în do major pentru pian şi orchestră de Beethoven şi Simfonia I-a de Nicolae Brînzu. Deci, un program în măsură să satisfacă gusturi variate şi, totodată, să reliefeze însuşirile orchestrei.

„Preludiile" de Liszt se bucură de o legitimă popularitate în rîndurile publicului nostru. Acest lucru este firesc ; învingînd slăbiciunile programului pe care şi-l propunea, Liszt a creat un minunat poem despre viaţa, dragostea, lupta şi idealurile oamenilor. „Preludiile" sînt destul de greu de executat. Orchestra — sub conducerea dirijorului Nicolae Brînzeu — a izbutit să dea o tălmăcire pregnantă îndeosebi momentelor liricopastorale ale lucrării. Mai puţin izbutit au fost realizate momentele de mare amploare orchestrală. Filarmonica arădeană nu a putut depăşi un anumit prag de tensiune dramatică şi nu a asigurat prezentarea unitară a lucrării. Dar, totodată, încă de le execuţia „Preludiilor", au fost evidenţiate calităţile unei serii întregi de membri ai orchestrei. La grupul de coarde, muzicalitatea, sonoritatea caldă, intonaţia precisă, s-au remarcat din capul locului. Dacă la aceste calităţi s-ar adăuga şi o perfectă simultaneitate a intrărilor, cu siguranţă că aportul acestor muzicieni ar putea fi şi mai de preţ. Suflătorii în general (şi îndeosebi cornistii şi suflătorii de lemn) s-au dovedit a avea o remarcabilă precizie a intonaţiei, un acordaj bun şi, fără îndoială, dacă ar dispune de instrumente mai bune, sunetul lor ar avea o calitate şi mai nobilă.

Tot în cadrul primei părţi a concertului orchestrei arădene s-a putut asculta Concertul nr. 1 în do major pentru pian şi orchestră. Solist a fost Valentin Gheorghiu care, de altfel, a apărut în acest an în mai multe concerte date de orchestrele noastre din provincie în cadrul turneelor lor. Tălmăcirea dată de talentatul nostru pianist acestui concert este îndeobşte cunoscută, el figurînd în repertoriul tînărului interpret de mai mulţi ani. In seara de 3 octombrie, Valentin Gheorghiu a apărut o dată mai mult ca un strălucit pianist, care s-a remarcat atît prin vitalitatea-i scînteietoare cît şi prin tendinţa de a căuta o adîncire a propriei sale concepţii interpretative anterioare. Ca supliment, dat la cererea publicului, pianistul a interpretat cu multă pregnanţă şi naturaleţe „Avînt" de Schumann.

Partea a doua a concertului a cuprins Simfonia I-a de Nicolae Brînzeu. Este întotdeauna îmbucurător cînd vedem înscrise în programele concertelor, lucrări de compozitori din ţara noastră. Referindu-se la simfonia sa, N. Brînzeu arăta o dată : „Am mers pe drumul tot mai clar al artei noastre naţionale, folosind teme proprii, însă de un caracter melodic popular şi căutînd astfel, alături de colegii mei care scriu astăzi cu toţii în acest spirit, să afirm valorile de netăgăduit ale muzicii populare romîneşti şi posibilitatea de a fi tratate simfonic şi dramatic".

Ceea ce se degajă în primul rînd din simfonia lui N. Brînzeu este conţinutul ei dramatic, sugerînd, ca multe alte lucrări, opoziţia dintre două forţe : una luminoasă, a binelui, alta, sumbră, a răului. Acest dramatism străbate simfonia, constituind, poate, calitatea ei de bază. El este evident în partea I-a (Allegro apassionatto), Andantele nostalgic îl suspendă parcă momentan pentru ca în Scherzo şi apoi în Final să devină din nou dominant (în ciuda anumitor lungimi). In ceea ce priveşte tendinţa de a merge pe drumul unei muzici naţionale, trebuie remarcat că ea este vădită încă din introducerea la eroica parte I-a. Din nefericire însă, pînă în prezent, N. Brînzeu n-a ajuns la acea unitate de stil realizată de pildă, de Enescu în Sonata a III-a pentru vioară şi pian, în care elementele muzicale romîneşti nu apar ca oaze într-un deşert, ci alcătuiesc însăşi substanţa întregii lucrări. Nădăjduim că în viitoarele sale lucrări, compozitorul N. Brînzeu va ajunge la o sinteză unitară şi personală dintre tradiţiile transmise lui de maeştrii săi şi muzica de pe aceste meleaguri.

Concertul Orchestrei simfonice din Arad s-a bucurat de un frumos și binemeritat succes, dovedind o dată mai mult înflorirea vieții muzicale din provincie.

FR. ȘCHAPIRA

*

Turneul Filarmonicii de Stat „Banatul" din Timișoara a arătat ca și turneele celorlalte orchestre din orașele noastre de seamă, unele din realizările lor pe tărîmul interpretării muzicii simfonice.

Creată prin grija Partidului și a Guvernului, în 1947, și sprijinită puternic de către forurile conducătoare ale artei și culturii noastre, Filarmonica „Banatul" nu a întîrziat să devină, sub conducerea dirijorului ei permanent Mircea Popa, o formație care se înscrie printre cele mai bine închegate din țară. Orchestra care a ajuns la tipul simfonic mare, a prezentat, în turneu, un repertoriu important prin problemele de interpretare pe care le ridică: simfonii de Brahms și Ceaikovski, concerte de Chopin și Haydn, Simfonia spaniolă de Lalo, precum și lucrări romînești de Paul Constantinescu (Concertul pentru pian și orchestră), Mircea Hoinic („Schițe") etc.

Orchestra și-a cucerit treptat o remarcabilă omogenitate sonoră. Se cîntă curat, lucru ce a apărut evident în Suita celor trei dansuri vechi de Rameau, redată cu finețe în stilul ei clasic.

In Simfonia de Brahms e de făcut observația că dirijorul Mircea Popa s-a lăsat antrenat ușor către o accelerare a tempilor. Este de subliniat totuși că o lucrare de greutatea Simfoniei de Brahms a fost redată cu o expunere clară a ideilor muzicale și cu pătrunderea momentelor ei dramatice, ceea ce dovedește că orchestranții nu sînt simpli executanți ci că participă cu sensibilitate alături de dirijor, la interpretare, la tălmăcirea conținutului ei.

Al doilea concert simfonic a fost dirijat de Paul Popescu. Absolvent al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București, Paul Popescu este în prezent dirijorul secund al Filarmonicii timișorene. Prezentarea pe care a făcut-o Simfoniei „Patetica" de Ceaikovski l-a arătat drept un promițător baghetist. El are gestul categoric și direct, energic — poate uneori excesiv — stăpînește cu autenticitate orchestra. El a dat „Pateticei" o interpretare foarte avîntată, dramatică și în „scherzo" eroică. Nici o dulcegărie, nici o cădere în sentimentalisme perimate. Avînd în vedere priza pe care o are asupra orchestrei cît și asupra publicului, e de sperat că dirijorul Paul Popescu va adînci necontenit conținutul liric-dramatic al muzicii — ceea ce va aduce interpretărilor sale întreaga șlefuire necesară; căci, trebuie arătat, Simfonia de Ceaikovski a fost prezentată la maximum de intensitate sonoră, și cu minimum de nuanțe, adesea cu evidențierea elementelor secundare din textul muzical (contramelodii, figuri ritmice de acompaniament etc.), în dauna liniei mari.

S-au bucurat de o caldă primire cele patru schițe pentru orchestră de coarde de Hoinic.

Plecînd de la anumite teme de cîntece și jocuri populare bucovinene, pe care le-a prelucrat adînc și cu o armonie savuroasă, compozitorul Mircea Hoinic, violoncelist în orchestră, a realizat patru tablouri cu caracter miniatural (Cîntec de leagăn, Colindă, Cîntec bătrînesc, Ursărească) evocatoare a vieții de pe plaiurile țării noastre. Este o lucrare deosebit de bine scrisă, care s-ar cuveni să aibă locul meritat în concertele filarmonicelor. Izbînda deplină a compozitorului Hoinic în genul miniatural — cultivat cu mare succes și de unii mari maeștri, printre care Anatol Liadov — ne îndreptățește să îi sugerăm a aborda și formele mai mari ale compoziției muzicale.

Un cuvînt și despre programul de sală, redactat concis, cuprinzător, datorită muzicologului Liviu Rusu.

Factor artistic și educativ de seamă în viața culturală a Timișoarei, Filarmonica „Banatul" apare de la un an la altul în plină creștere a posibilităților și realizărilor sale.

J. V. PANDELESCU

*

De curînd publicul bucureștean a avut prilejul să asculte în sala Teatrului de Operetă de Stat, concertul simfonic dat de orchestra Filarmonicii din Sibiu, condusă de dirijorul Henry Selbing.

Realizările frumoase ale acestei formații tinere ne sînt cunoscute încă de la cele două manifestări pe care le-a susținut acum un an pe scena Ateneului R.P.R. Cu atît mai interesant a fost pentru ascultători să poată urmări din nou, după o perioadă de timp, evoluția artistică a orchestrei.

Pe programul prezentat în capitală figurau lucrări care ridică atît în fața dirijorului cît și a orchestrei, o serie de probleme interpretative (măiestria execuției, stil și concepție etc.) și a căror rezolvare nu e posibilă fără o muncă încordată, fără o participare însuflețită a întregului colectiv. Dacă ținem seama de faptul că această orchestră tînără se găsește încă într-o fază cînd are de învins multe dificultăți — inerente oricărei formații aflate în drumul spre închegarea definitivă a tuturor compartimentelor, spre realizarea unei sonorități omogene și a unei acomodări cît mai perfecte — putem să felicităm membrii ei pentru realizările obținute în seara concertului.

Prima lucrare înscrisă în program a fost preludiul la opera „Hovanscina" de Modest Musorgski. Subtitlul „Zori de zi pe rîul Moscova" este foarte sugestiv pentru evocarea întregii atmosfere care se degajă din această miniatură orchestrală, plină de farmec și finețe. Se poate spune că în trăsăturile ei generale, această atmosferă a fost redată cu forță de evocare de către orchestră. Imprimarea unei cursivități mai continue desfășurării muzicale ar fi contribuit în mod hotărîtor la reușita interpretării.

A urmat apoi Rapsodia a II-a de George Enescu. In această minunată piesă simfonică care a cucerit — alături de alte lucrări ale genialului compozitor — admirația pe plan mondial, litera partiturii a fost respectată întocmai și acesta este un merit al orchestrei ; dar caracterul ei, *viața* ei nu au fost, din păcate, redate așa cum ne așteptam. Una din deficiențele cele mai evidente a fost faptul că dirijorul nu a reușit să închege diferitele episoade ale lucrării într-un tot unitar, ceea ce a dus în mod firesc la destrămarea ei, deși compozitorul a înlănțuit cu o rară măiestrie și o aleasă simțire materialul sonor. Tot atît de puțin a satisfăcut concepția frazării care părea de multe ori nefirească, neadecvată desfășurării melodice (de cîteva ori s-a alunecat într-un sentimentalism dulceag, nu de cea mai bună calitate). De asemenea, dirijorul nu a reușit să redea în suficientă măsură caracterul epic care domină în această rapsodie. Aici — ca de altfel și în preludiul la opera „Hovanscina" — ar fi fost necesară realizarea unei tensiuni, unei creșteri interioare cu mult mai mare, fără a crede în mod greșit că acest lucru este identic cu o sonoritate amplă (momente de tutti) ; a cînta în forte nu înseamnă încă a cînta cu intensitate.

De un deosebit succes s-a bucurat dublul concert în la minor pentru vioară, violoncel și orchestră de Brahms, în execuția valoroșilor interpreți Ștefan Gheorghiu (vioară) și Radu Aldulescu (violoncel). Avînd de mai mulți ani această lucrare în repertoriul lor, cei doi interpreți au ajuns să se acomodeze reciproc, să împletească cu măiestrie cele două partide soliste și să aducă astfel pe prim plan întreaga bogăție de conținut, pe care l-au redat într-o concepție stilistică proprie muzicii brahmsiene. Cu o aleasă muzicalitate a fost cîntată în special partea a doua (Andante) a concertului, în care soliștii au tălmăcit cu multă sensibilitate și noblețe melodia simplă dar deosebit de expresivă, tipic brahmsiană. Acompaniamentul orchestrei a fost în general satisfăcător. In unele momente s-ar fi cerut poate un suflu mai larg în redarea episoadelor simfonice, mai multă expresivitate și o dinamică mai viguroasă (în special în final).

In încheierea concertului, orchestra Filarmonicii din Sibiu a interpretat Simfonia nr. 35 (Haffner) de W. A. Mozart. Această lucrare de tinerețe se caracterizează printr-o deosebită exuberanță, seninătate și voioșie. Foarte concisă ca formă, ea evocă sentimentele de dragoste pe care le nutrea compozitorul pentru viitoarea lui soție. A fost o adevărată revelație, înțelegerea cu care a reușit dirijorul și orchestra să pătrundă conținutul simfoniei și să-l transmită auditorilor din sală, într-o execuție bine pusă la punct. Această interpretare ne îndreptățește să considerăm orchestra Filarmonicii din Sibiu ca un colectiv de muzicieni cu alese calități, a căror continuă dezvoltare — prin muncă asiduă și studiu perseverent — vor contribui într-o însemnată măsură la succesele viitoare.

In urma audierii acestui concert simfonic, socotim necesar cîteva considerații de ordin general asupra orchestrei. In primul rînd, trebuie să subliniem acordajul perfect și sonoritatea frumoasă a compartimentului de suflători de lemn, în special oboiul I. (In majoritatea orchestrelor, acest grup este destul de slab reprezentat).

Instrumentele de coarde au făcut în general față momentelor dificile care apăreau destul de frecvent în lucrările executate. Intonația lor a fost clară și exactă. Poate că în unele pasaje sonoritatea nu s-a impus cu suficientă omogenitate ; de asemenea în registrul acut, sonoritatea pierdea mult din timbrul ei cald, devenind sticloasă și inexpresivă. Sonoritatea de ansamblu a grupului de coarde ar fi cîștigat mult în calitate dacă contrabașii dovedeau o mai mare precizie în intonație și grijă pentru un sunet cît mai frumos. Neplăcut a fost de multe ori atacul incert și sunetele false ale cornilor, compartiment care de altfel ca în multe din orchestrele noastre — întîmpină încă serioase dificultăți în tehnica execuției.

Credem că în momentul de față, cel mai important lucru pentru orchestra Filarmonicii din Sibiu ar fi realizarea unui timbru orchestral de o mai aleasă calitate. Premisele pentru acest lucru există. Nu rămîne decît să se treacă în mod sistematic și perseverent la realizarea lui.

Ne-ar fi bucurat foarte mult să ascultăm și interpretările dirijorului secund Mircea Lucescu, tînăr absolvent al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București. Prezentarea lui la pupitru ar fi fost un stimulent puternic și totodată o verificare a posibilităților sale dirijorale. Sperăm că în turneul viitor el ne va prezenta un program interesant, care să procure aceleași bucurii ca cel interpretat de un alt dirijor tînăr, Paul Popescu, împreună cu Filarmonica din Timișoara.

FR. WANEK

Turneul în țară al Filarmonicii din Orașul Stalin

Printre cele mai însemnate acțiuni ale instituțiilor de artă pentru culturalizarea maselor, se numără și turneele întreprinse în diferite localități și centre muncitorești din țară. Acordînd toată grija acestei probleme, guvernul și partidul sprijină cu toată puterea importanta verigă ce leagă centrele culturale cu masele de oameni ai muncii din patria noastră, care este activita-

tea de turneu. Datorită turneelor, populaţia unor localităţi de o importanţă culturală mai mică poate lua un contact direct cu interpretări valoroase ale creaţiilor artistice.

Turneul oficial întreprins de către Filarmonica de Stat „George Dima" din Oraşul Stalin, între 1—18 noiembrie 1955, a corespuns exigenţelor ridicate, obţinîndu-se realizări mult apreciate de către publicul auditor, aproape pretutindeni unde s-au dat concerte.

Traseul turneului întreprins de Filarmonica „George Dima" a cuprins atît centre însemnate ale vieţii culturale ca Tîrgu Mureş, Cluj, Arad, Timişoara, Sibiu, cît şi centre muncitoreşti ca Hunedoara, Reşiţa, Mediaş, Reghin, precum şi alte localităţi ca Sf. Gheorghe, Deva, Lugoj, Craiova, Sighişoara. Interesul şi dragostea cu care publicul muncitoresc a primit orchestra noastră, s-au remarcat atît prin numărul mare de spectatori care au participat la aceste concerte, cît şi prin căldura cu care au răsplătit realizările orchestrei. Forurile locale au sprijinit turneul Filarmonicii noastre. Este de remarcat atitudinea secţiei culturale a regiunii Cluj, care a pus la dispoziţie mijloace pentru transport. In această privinţă trebuie relevată însă lipsa de interes şi colaborare a forurilor locale din Craiova, care au contramandat concertul din acest oraş, cu cîteva zile înaintea datei fixate. Subliniem ca pozitivă, solicitudinea cu care organele C.F.R. au contribuit la buna desfăşurare a transportului.

Repertoriul prezentat în cadrul turneului de către Filarmonica „George Dima", a cuprins lucrări variate: Simfonia a V-a de Beethoven, fragmente din suita de balet „Cînd strugurii se coc" de Mihail Jora, Concertul pentru vioară şi orchestră de Beethoven, Concertul pentru violoncel şi orchestră de Dvorak, uvertura „Ruslan şi Ludmila" de Glinka, Rapsodia I-a de George Enescu, Scena pastorală pentru flaut şi orchestră de George Enescu, Rapsodia a II-a maghiară de Liszt, dansuri din suita „Gayaneh" de Haciaturian etc.

Pentru succesele obţinute, meritele se împart între colectivul orchestrei, dirijorul concertelor, Dinu Niculescu, artist emerit al R.P.R. şi soliştii care şi-au dat concursul: violonistul Ştefan Gheorghiu, artist emerit al R.P.R., violonceliştul Radu Aldulescu, artist emerit al R.P.R., laureat al Premiului de Stat, precum şi soliştii din cadrul orchestrei: Eugen Vieru — flaut şi I. Kerekeş — xilofon.

Intr-adevăr, realizări artistice ca cele obţinute în Concertul pentru vioară de Beethoven (la Tg. Mureş) în Simfonia a V-a de Beethoven (la Cluj), în uvertura „Ruslan şi Ludmila" de Glinka, (la Deva), în Concertul pentru violoncel de Dvorak, (la Timişoara), au făcut cinste Filarmonicii „George Dima", putînd sta alături de interpretări ale unor orchestre cu renume. Atenţia cu care orchestra a urmărit pe dirijor, preocuparea instrumentiştilor pentru o cît mai perfectă realizare, gestica sigură, elocventă, a dirijorului Dinu Niculescu, au constituit elemente preţioase, care au ajutat munca noastră.

Remarcabilă a fost comportarea compartimentului instrumentelor de suflat, care a cîntat curat, cu precizie şi expresivitate. Iată ce scrie ziarul „Utunk" din Cluj despre execuţia Simfoniei a V-a de Beethoven: „Orchestra a reuşit din prima parte să creeze în sală o atmosferă beethoveniană. Subliniem mai ales trecerea de la partea a treia la partea a patra, acel crescendo uluitor precum şi partea a patra, al cărui optimism şi dragoste de viaţă au fost interpretate cu măiestria celor mai vestite orchestre din întreaga lume".

Putem afirma că turneul s-a soldat cu succes deplin. Totuşi au existat concerte în care s-au resimţit deficienţe ca un acordaj nu întotdeauna perfect sau unele imperfecţiuni de sincronizare, în special la viori, aşa cum s-a întîmplat la concertul prezentat la Arad. De asemenea, nu s-a acordat egală importanţă concertelor date în localităţi cu o viaţă culturală mai puţin dezvoltată. Astfel, concertul din Hunedoara a fost pregătit superficial, iar prezentarea scenică la concertul din Reşiţa a lăsat de dorit. Credem că s-a procedat cu uşurinţă dîndu-se mai puţină însemnătate acestor concerte din centrele muncitoreşti, unde publicul are de fapt cu atît mai multă nevoie de prezentări artistice impecabile, cu cît are mai multe de învăţat în domeniul artei. Aceasta cu atît mai mult cu cît, prin participarea sa masivă, publicul a arătat dragoste faţă de orchestra noastră filarmonică şi interes faţă de programul prezentat.

L. TECLU

Concertele muzicienilor germani H. Steurer şi G. Pflüger

Anul acesta, aniversarea a şase ani de la proclamarea Republicii Democrate Germane a prilejuit — în cadrul schimburilor culturale cu străinătatea — vizita dirijorului Gerhard Pflüger şi a pianistului profesor Hugo Steurer. Ambii muzicieni sînt socotiţi ca fruntaşi ai vieţii artistice din ţara prietenă. Pflüger este cunoscut publicului din emisiunile staţiunilor noastre de radio, unde — la pupitrul orchestrei simfonice a Radiodifuziunii din Leipzig, al cărei dirijor permanent este — a putut fi ascultat în cîteva înregistrări de valoare.

Laureat al Premiului naţional pentru artă şi profesor la Academia de muzică din Leipzig,

Hugo Steurer a dobîndit adevărate succese în decursul numeroaselor turnee întreprinse peste hotarele patriei sale. Cei doi artişti au concertat în capitală alături de Orchestra simfonică Radio; programul a conţinut Uvertura la opera „Freischütz" de Weber, Concertul nr. 2 în si bemol pentru pian şi orchestră de Brahms şi Simfonia a V-a de Beethoven. La aceasta s-a adăugat şi programul de înaltă ţinută artistică al recitalului lui Hugo Steurer, dedicat în întregime unor însemnate opere pianistice beethoveniene.

Vorbind despre Steurer nu poţi să nu fii impresionat în primul rînd de seriozitatea şi bunul gust al unui astfel de repertoriu : al doilea Concert pentru pian al lui Brahms, culme ce domină întreaga literatură a genului, Sonata op. 31, nr. 3, op. 27 nr. 2 „Sonata lunii", op. 57 „Appassionata" şi cele 32 de variaţiuni de Beethoven.

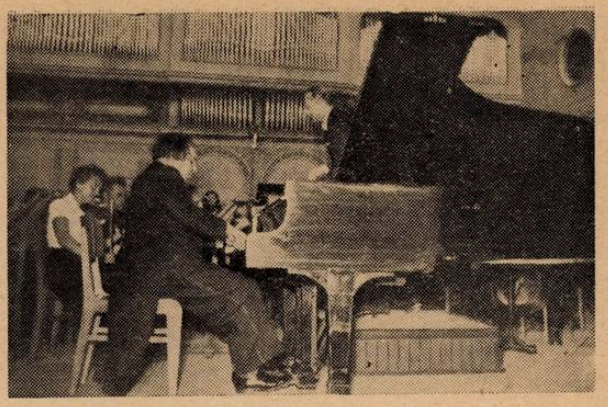
Steurer s-a impus ca un pianist de talent ce posedă o vastă cultură muzicală. Elev al unei reputate şcoli pianistice, el a ştiut să se apropie cu înţelegere de fondul de idei şi structura acestor capodopere ale repertoriului clasic.

De-a lungul concertelor, Steurer ne-a părut mai aproape de redarea imaginilor lirice şi poetice ; către aceasta tinde desigur sensibilitatea mare a artistului. El posedă un tuşeu remarcabil, o izbutită tehnică în pasajele de facilitate pe care le execută cu fineţe, parcă abia atingînd claviatura.

La recital, Steurer a încercat să ne dezvăluie lumea variată şi adîncimea unora dintre sonatele celebre pentru pian ale lui Beethoven. De la allegro-ul luminos şi vioi al Sonatei op. 31 nr. 3, la mobilitatea şi dinamica scherzo-ului, de la limpezimea de factură populară a menuetului, pînă la finalul plin de umor şi veselie al aceleiaşi lucrări, Steurer a trecut cu siguranţă, făcînd dovada experienţei şi mai cu seamă a ştiinţei sale de a construi şi modela „linia generală" a unei piese. Indeosebi scherzo-ul plin de efect, strălucitor, cu liniile sale întrerupte, cu opririle şi accentele neaşteptate, cu ritmica sa caracteristică, a fost cea mai izbutită parte din întreaga Sonată.

A cînta populara Sonată op. 27 nr. 2 dedicată de Beethoven Giuliettei Guiciardi, este pentru oricare pianist o încercare pe cît de atrăgătoare pe atît de temerară. Căci „Sonata lunii" (numele îi este atribuit ulterior de poetul Ludwig Relstab care compară muzica primei părţi cu peisajul lacului Virwaldstädter, într-o noapte cu lună), se bucură de o imensă popularitate ; ea face parte dintre acele lucrări ce poartă neîndoielnic pecetea nemuririi. Interpretul este pus în faţa unei adevărate drame, căreia trebuie să-i dea viaţă doar în sunetele instrumentului său...

...„In prima parte o iubire simplă şi o dispoziţie sufletească meditativă în care se întrevăd din cînd în cînd presimţiri întunecate ; apoi în partea a doua o stare de spirit mai liniştită, aproape jucăuşă, reprezentînd renaşterea speranţei şi, în sfîrşit, în partea a treia, clocotul desperării, al geloziei care se termină printr-o lovitură de



Dirijorul Gerhard Pflüger şi pianistul Hugo Steurer concertînd cu orchestra simfonică Radio

pumnal urmată de moarte" — aşa vorbea Stasov despre conţinutul acestei sonate.

Din acest punct de vedere, interpretarea lui Steurer ne-a apărut mai puţin convingătoare. Poezia primei părţi nu s-a răspîndit cu generozitatea pe care însuşi textul muzical ne-o impune (poate şi din cauza unor repetate lapsusuri în execuţia propriu-zisă a partiturii, în special de natură armonică) ; finalul agitat şi trepidant a fost executat parcă în grabă, neatingînd forţa expresivă necesară.

Programul a mai conţinut pe lîngă 32 de variaţiuni de Beethoven (piesa interpretată cel mai plastic şi cu atmosferă din întreg recitalul) şi Sonata op. 57 „Appassionata". Hugo Steurer a izbutit în mare măsură să zămislească din clapele instrumentului, acel „torent învăpăiat într-o albie de granit", acel „Mont-blanc ce domneşte peste tot masivul alpin" (Romain Rolland).

Desigur că pentru a cuprinde măreţia „Appassionatei" este necesară o mare forţă pianistică alăturată unei tensiuni interioare capabile să clădească impunătorul moment al celei mai eroice sonate beethoveniene. Este remarcabilă realizarea finalului, acea grandioasă „coda" în care pianistul a dat glas clocotitoarei gîndiri beethoveniene. De o admirabilă interpretare s-au bucurat numeroasele mici piese de Beethoven oferite la recital în supliment. Aici fineţea, cizelarea amănuntelor, simţul miniaturii, frumuseţile armonice au încîntat pe ascultători.

Anterioară recitalului, execuţia Concertului nr. 2 în si bemol de Brahms a pus pe Steurer pentru prima oară în contact cu publicul capitalei, nerăbdător să audieze o lucrare atît de rar cîntată şi care constituie ea însăşi o recomandare pentru interpret.

Tălmăcind muzica lui Brahms, pianistul ne-a apărut ca un muzician profund, capabil să abordeze cele mai grele pagini ale repertoriului clasic. De-a lungul concertului, Steurer a fost în mod vădit din ce în ce mai stăpîn pe instrumentul său ; astfel, începînd cu partea a doua, pianul a sunat bărbătesc, plin de vigoare. Au fost emoţionante momentele lirice, acea poezie înceţoşată parcă de umbre nostalgice, caracteristică părţii a treia. Desigur că această mişcare ar fi fost mai

desăvîrşită în ansamblu, cu o participare solistică a violoncelului, corespunzătoare. Clipele de adîncă emoţie, simplitatea şi frumuseţea melodiilor, contrastele dramatice ce întrerup visarea pentru a face loc unei intense frămîntări, au fost aci frumos realizate de pianistul german. In finalul concertului, gingăşia şăgalnică, iureşul de melodii ce se dezlănţuie parcă în şuvoi, alăturate vigoarei brahmsiene, au găsit în Steurer un fidel interpret. S-a remarcat îndeosebi în execuţia concertului, acea înclinare a artistului pentru sfera imaginilor lirice, pentru meditaţia romantică ; din această cauză însă, vigoarea şi masivitatea impunătoare a acestei „simfonii cu pian" au apărut mai puţin impresionante.

La pupitrul orchestrei simfonice Radio, dirijorul Gerhard Pflüger a susţinut cu autoritate partitura simfonică atît de dificilă a concertului de Brahms, partitură ce depăşeşte cu mult limitele unui simplu acompaniament. Gerhard Pflüger este unul din acei artişti a căror măiestrie şi concepţie profundă se impune de la început ascultătorului. Sobru, echilibrat, el a reliefat cu plasticitate imaginile ce realizează în Uvertura „Freischütz" de Weber, evocarea întregii drame. Interpretarea lui Pflüger a tins către o maximă expresivitate, sezisabilă de-a lungul Uverturii, atît în introducerea gravă care ne conduce spre cîntecul cornilor (sugerînd parcă atmosfera plină de tainic farmec a pădurii) în freamătul ce precede apariţia temei luminoase a Agathei, în marcarea, prin pauze mai lungi, a celebrelor acorduri care anunţă tema dinamică şi strălucitoare pe care o reîntîlnim în încheierea Uverturii. Aceeaşi seriozitate, care nu se manifestă într-o gestică spectaculoasă, s-a făcut simţită în execuţia Simfoniei a V-a de Beethoven. Pflüger a subliniat, mai cu seamă în ultimele două părţi ale Simfoniei, caracterul ei eroic iar izbucnirea victorioasă a finalului ce se naşte din mişcarea precedentă, într-un impresionant crescendo, a fost realizată emoţionant, comunicînd ascultătorului intensitatea dramatică a momentului.

Ultima parte a simfoniei s-a bucurat de o execuţie cu totul remarcabilă, care explică pe deplin succesul artistului german.

Acestor calităţi, Pflüger le adaugă o foarte bună metodă de lucru cu ansamblul simfonic. El este şi un pedagog justificînd, explicînd clar şi mai ales sugestiv executanţilor, toate observaţiile sale.

Vizita artiştilor germani a lăsat o frumoasă amintire iubitorilor de muzică din ţara noastră.

ADA BRUMARU

Manifestările violonistului Petar Tochkov

In cadrul schimburilor artistice şi culturale dintre ţara noastră şi străinătate, violonistul Petar Tochkov, din Republica Populară Federativă Jugoslavia, a dat la noi mai multe concerte; artistul poporului din R.P.R. George Georgescu şi artistul emerit al R.P.R. Ion Voicu au întreprins un turneu de concerte în republica vecină şi prietenă.

Violonistul Tochkov desfăşoară în patria sa o susţinută activitate muzicală. Profesor la Academia de muzică din Belgrad şi prim violonist în orchestra operei, el a concertat nu numai în principalele oraşe ale ţării sale ci şi peste hotare, în Republica Cehoslovacă, în Israel, La Paris, Viena etc. Decorat cu Marele premiu al Guvernului Jugoslav în domeniul ştiinţei şi culturii, Petar Tochkov a fost premiat de asemenea şi cu prilejul concursurilor artistice internaţionale ce au avut loc, în 1939, la Londra şi în 1947, la Praga.

Munca desfăşurată la catedra de vioară, cît şi în orchestra operei nu l-au împiedicat să se consacre carierei de violonist concertist pe care o urmăreşte cu perseverenţă.

Prima sa manifestare artistică a fost la Bucureşti, un recital în sala Dalles. Acompaniat de pianistul Ion Filionescu, Tochkov a prezentat sonata „Trilul diavolului" de Tartini şi Sonata în re minor de Brahms — lucrări de mare forţă violonistică şi care cer o excepţională capacitate interpretativă. Violonistul a depus o nobilă străduanie pentru a stăpîni execuţia acestor dificile piese de muzică de cameră, vădind un temperament sobru, calm, concentrat, care nu urmăreşte efecte exterioare ci însuşirea stilului de frazare şi a puterii de expresie, graţie cărora să poată reda cu eficienţă conţinutul de idei şi sentimente al muzicii.

Interpretarea celor două idei ridică, desigur, nenumărate probleme — în primul rînd de tehnică violonistică — a căror rezolvare cît mai fericită formează, aşa cum s-a văzut, preocuparea esenţială a solistului.

Am urmărit apoi cu mult interes, Rapsodia croată pentru vioară şi pian de Fran Tshotke, prezentată în prima audiţie. Inspirîndu-se din viguroasa creaţie populară, din cîntecele şi jocurile croate, compozitorul a venit să prezinte o izbutită piesă de concert, scrisă într-un stil unitar şi pătrunsă atît de lirismul cît şi de exuberanţa poporului. Indeosebi ritmurile dansante, de mare vioiciune, pe alocuri sincopate, dau lucrării un caracter luminos şi optimist pe care cei doi interpreţi l-au înfăţişat cu multă viaţă.

Programul care a cuprins şi cunoscutele „Dansuri romîneşti" de Béla Bartók a dovedit nu numai dragostea interpretului faţă de muzica scrisă pe baza folclorului dar şi faţă de însăşi muzica noastră. Tochkov a prezentat cu siguranţă dansurile şi în spiritul lor adevărat. Tonul

său cald și fără a fi prea mare, catifelat și lipsit de stridențe l-a slujit să dea o interpretare de remarcabilă poezie atît piesei „Dryade și Pan" din „Mituri" de Szymanovski cît și evocatorului „En bateau" de Debussy. Au urmat apoi piese ca : „Dansul piticilor" de Bazzini, Dansul spaniol de Granados — piese de largă popularitate, oferite în supliment și care fac totdeauna farmecul final al recitalurilor.

Pe Tochkov l-am reascultat, la scurt interval, în concertul simfonic dat cu Filarmonica de Stat „George Enescu" sub conducerea dirijorului Nicolae Boboc, cînd a interpretat Concertul în re major pentru vioară și orchestră de Ceaikovski.

Mișcîndu-se pe același plan al interpretării de mare sobrietate, violonistul nu a atacat impetuos lucrarea, ci ponderat, cu o mare seninătate. Plin de grijă în a executa cît mai corect concertul, Tochkov a putut apărea, cu deosebire în cadența de prima mișcare, laborios.

Adevărul e că acest concert cere din partea solistului o interpretare de mare strălucire. Subliniem însă cu plăcere reintrarea făcută cu bun gust, după cadență, ca și tonul cald și lirismul sincer cu care a interpretat canzonetta.

Asemenea manifestări artistice cu soliști străini le socotim drept cele mai fericite prilejuri de strîngere a legăturilor de prietenie între popoare și prezența lui Petar Tochkov în mijlocul nostru a fost unul dintre acestea.

Ținem să menționăm că tînărul șef de orchestră Nicolae Boboc de la Arad care dirija pentru prima oară Filarmonica de Stat „George Enescu" și-a făcut o intrare frumoasă. El a prezentat în prima audiție o lucrare personală, suita „Țara Hălmajului", în care a urmărit să evoce aspecte

Petar Tochkov

de viață din regiunea vecină vestitului munte „Găina". Suita e țesută cu motive regionale, de un savuros colorit popular, ceea ce poate explica, pînă la un punct, faptul că nu au fost introduse în compoziție elemente de fantezie creatoare.

O scriere modulantă, o armonie îndrăzneață și o orchestrație mai picantă — în sensul cel mai bun al cuvîntului — ar face ca lucrarea să cîștige mult. Succesul cel mai de seamă al dirijorului l-a constituit interpretarea avîntată, de mare vitalitate, dată Simfoniei a IV-a de Beethoven, cu care concertul a fost încheiat.

J. V. PANDELESCU

Spectacolele Ansamblului din Ferrara

Printre numeroasele manifestări muzicale ale artiștilor străini care în această primă parte de stagiune ne-au vizitat țara, spectacolele Ansamblului din Ferrara au suscitat un viu interes : oaspeții ne-au prezentat un „Spectacol de muzică și balet inspirat din operele lui Torquato Tasso". Prezența în program a doi mari compozitori din renașterea muzicală italiană : Frescobaldi — din a cărui operă s-au executat „4 canzone strumentale" — și Monteverdi, al cărui madrigal dramatic mimat „Lupta lui Tancredi cu Clorinda" a alcătuit partea a doua a programului, ca și înscenarea, în spiritul teatrului muzical din veacul al XVII-lea a acestei din urmă lucrări, au constituit prilejul cunoașterii directe a unui moment de seamă din evoluția artei italiene.

Indiscutabil, strădaniile oaspeților sînt îndreptate exclusiv către propagarea operei marilor clasici ai țării lor. Lipsit de o masivă disponibilitate artistică, grupul de muzicieni și dansatori constituie totuși o formație închegată, care sub conducerea lui Giorgio Rizzi caută să ajungă la o cît mai înaltă capacitate de expresie artistică.

Neavînd o orchestră proprie, ansamblul din Ferrara a fost nevoit să apeleze la o grupare de instrumentiști ai Filarmonicii de Stat din Orașul Stalin, cărora li s-au adăugat harpista Ileana Pitca și clavecinistul Nicolae Rădulescu. Evident, în aceste condiții și cu un număr redus de repetiții, nu s-au putut realiza acea puritate a execuției cerută de scriitura polifonică a preclasicilor. Totuși trebuie subliniat efortul de înțelegere stilistică a unor compozitori rareori cîntați la noi, pe care l-au depus — nu fără succes — membrii orchestrei.

Prima parte a programului a fost de fapt un concert simfonic de cameră. In afara celor „4 canzone strumentale" de Girolamo Frescobaldi, dirijorul Giorgio Rizzi ne-a prezentat — solistă fiind mezzo-soprana Rina Corsi — și muzica de scenă

Scenă din „Lupta lui Tancredi cu Clorinda"

scrisă de compozitorul italian contemporan Riccardo Nielsen, pentru povestea pastorală „Aminta" de Torquato Tasso.

Această suită compusă din 4 părți, se integrează perfect stilului vremii, autorul neurmărind decît să creeze un decor sonor în deplină conformitate cu gîndirea muzicală a epocii. De altfel, Riccardo Nielsen, pasionat cercetător al autorilor din secolul XVI—XVII, a reeditat și canzonele strumentale ale lui Frescobaldi, din care s-au extras cele patru piese executate la deschiderea programului.

Partea a II-a a constat în reprezentarea madrigalului dramatic mimat „Lupta lui Tancredi cu Clorinda". Lucrarea este ca formă muzicală-dramatică, o experiență reușită a marelui creator al operei clasice, compozitorul traducînd prin mijloacele complexe ale gestului, cuvîntului și melodiei, un fragment din cîntul al XII-lea al epopeii „Ierusalimul eliberat" de Torquato Tasso.

Episodul ales de compozitor este elocvent pentru influența operei lui Tasso asupra gîndirii și artei italiene din secolul XVII.

In interpretarea lucrării lui Monteverdi, artiștii ansamblului din Ferrara au căutat să pună în evidență deasupra caracterului legendar, fantastic, al argumentului literar și al ideii unui destin tragic, o semnificație umană : aceea a înăbușirii dragostei de către furia războinică oarbă.

Comentînd gestic cuvintele recitatorului (Rina Corsi), și cîntecul celor două personaje (Vally Giardilli-Clorinda, și Franco Artioli-Tancredi), balerinii Valeria Lombardi (Clorinda) și Toni Corcione (Tancredi), ne-au oferit o întruchipare convingătoare a acțiunii dramatice.

Balerina Valeria Lombardi este fără îndoială o artistă de mare talent. Cu o bună tehnică, cu grație și cu expresivitate și în general cu multă subtilitate, balerina italiană a știut să dea un sens superior rolului său. In ultima scenă, cînd interpreta Cloridei ridică imperceptibil, gradat, trupul și brațele ca într-o imposibilă încercare de transfigurație, pentru a se prăbuși apoi inertă, Valeria Lombardi a creat un moment de autentică și profundă emoție artistică.

Partenerul ei, Toni Corcione, mai puțin eliberat de mimica teatrală curentă, a izbutit totuși să contureze cu forță trăsăturile complexe ale personajului său.

Desfășurarea muzicală a acțiunii — paralelă celei scenice — a avut în Rina Corsi, Vally Giardilli și Franco Artioli tălmăcitori talentați care și-au meritat pe deplin aplauzele pentru bunul gust pe care l-au pus în slujba redării cît mai fidele a conținutului lucrărilor interpretate.

Conducătorul artistic al spectacolelor a fost dirijorul Giorgio Rizi, un muzician serios, care a reușit în scurtul timp pe care l-a avut la dispoziție pentru repetiții, să pregătească orchestra la un nivel corespunzător. Bun cunoscător al preclasicilor, Giorgio Rizzi a imprimat întregului ansamblu un stil unitar și adecvat.

Prin toate aceste merite spectacolele Ansamblului din Ferrara se înscriu în calendarul muzical al acestei stagiuni, ca o interesantă manifestare artistică, menită să contribuie la o mai bună cunoaștere reciprocă și la întărirea prieteniei dintre poporul romîn și cel italian.

RADU GHECIU

Concert de muzică franceză și românească

Printre manifestările artistice și culturale închinate prieteniei romîno-franceze s-a înscris și concertul de muzică de cameră franceză și românească dat de Filarmonica de Stat „George Enescu" la 28 noiembrie a.c., în sala Dalles, în interpretarea unora dintre cei mai de seamă soliști ai noștri.

Concertul a fost deschis cu Trio în si minor pentru flaut, violoncel și pian de Loeillet. Este de remarcat din capul locului interesul și dragostea cu care emeriții artiști Vasile Jianu (flaut), Radu Aldulescu (violoncel) și Dagobert Buchholz (pian) răscolesc trecutul creației muzicale pentru a aduce în lumina audiției lucrări pe nedrept uitate. Trio de Loeillet este o compoziție valoroasă, de frumoasă inspirație melodică și cei trei interpreți au înfățișat luminos, în același timp cu o nobilă discreție, poezia vetustă din cele două mișcări adagio ca și caracterul spumos, spiritual, al mișcărilor allegro. Acest trio de interpreți și-a aflat poate cel mai bun echilibru datorită atît muzicalității specifice fiecăruia, cît și unei mai dese munci de ansamblu. Artiștii folosesc totdeauna sonoritățile mijlocii,

nici unul nu caută să iasă personal în evidenţă, ci printr-o ideală colaborare, să slujească doar muzica.

Un alt compozitor „uitat" este şi Jean Baptiste Bréval (1756—1825), fost violoncelist al orchestrei Operei şi profesor la Conservatorul din Paris, care a lăsat numeroase lucrări instrumentale — simfonii concertate, cvartete, sonate etc. — printre care Sonata pentru violoncel şi pian, căreia Radu Aldulescu şi Buchholz i-au redat cu o caldă sensibilitate şi cu expresivitate, caracterul ei cantabil.

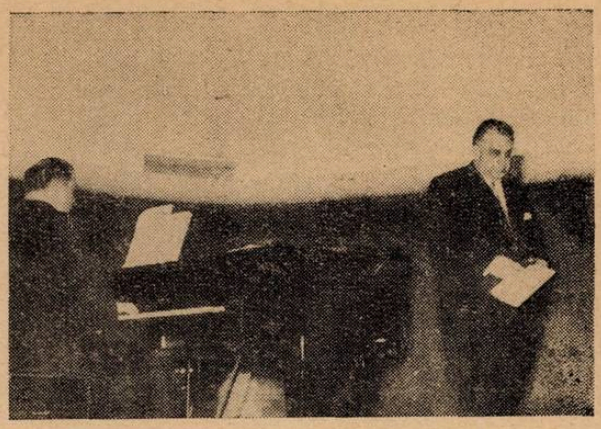
Apoi, artistul poporului Petre Ştefănescu-Goangă a cîntat mai multe melodii şi o arie de operă.

Duparc nu a lăsat în lunga sa viaţă — 85 ani — decît 12 melodii şi două poeme simfonice. Dar „Invitaţia la călătorie", „Lamento", „Testamentul", „Elegie", „Phidilé" au fost de ajuns să-i asigure gloria. Interpretul a izbutit să strecoare în noi emoţia nostalgică a „Invitaţiei la călătorie" şi sentimentul de intimă confidenţă din „Secretul" de Fauré — bucata următoare.

De o jovială comunicativitate în „Peisaj" de Reynaldo Hahn, Petre Ştefănescu-Goangă a cîntat aria din opera „Erodiada" de Massenet, cu o expresivitate plină de strălucire.

El a pus impecabila sa dicţiune în limba franceză şi vocea-i atît de frumos timbrată în slujba exprimării conţinutului emoţional al muzicii.

In partea a doua a programului, Vasile Jianu a cîntat, pe lîngă „Cantabile şi Presto" de Enescu şi „Bourrée şi Sarabanda" — propria sa compoziţie (lucrări oferite mai des), Adagietto de Stan Golestan. Am ascultat cu drag compoziţia lui Stan Golestan, interpretată cu o atît de subtilă muzicalitate de Vasile Jianu. Nu trebuie să dăm uitării că într-o vreme în care la noi mulţi compozitori făceau cele mai năstrușnice încercări de muzică decadentă (pentru a fi în tonul unor curente nesănătoase şi efemere din Apus), Stan Golestan — stabilit de cîteva zeci de ani la Paris — este unul dintre puţinii compozitori care scriau muzică romînească pe care o popularizau



Petre Ştefănescu-Goangă cu prilejul concertului închinat prieteniei romîno-franceze

peste hotare. Aducînd ecourile pastorale, de pe plaiurile moldovene — de care Golestan nu s-a depărtat cu gîndul şi cu arta sa niciodată — această muzică ne-a reamintit de datoria pe care o avem, la rîndul nostru, de a o face cît mai cunoscută.

In încheiere, Cvartetul de coarde al Filarmonicii de Stat (Mircea Săulescu — vioara I-a; Henry Brendier — vioara II-a; George Popovici — violă şi Serafim Antropov — violoncel) au interpretat Concertul pentru cvartet de coarde de Paul Constantinescu. Sînt de subliniat, în ordinea realizărilor, chipul în care cvartetul a relevat caracterul de doină din Intermezzo, pasiunea caldă cu care a redat andantele şi vigoarea ritmică adusă în final. Totul clar, bine pus la punct. Formaţia a ajuns la un nivel artistic ce îndreptăţeşte nădejdi frumoase. Individual, interpreţii se ţin pe linia unei cumpăniri a sonorităţilor în vederea unui cît mai bun echilibru al acestora. Ei cîntă cu avînt în acelaşi timp cu pondere şi muzicalitate, preocupaţi să redea elementele de fond ale lucrărilor interpretate. Indrumările profesorului Ion Ghiga — care a dat un serios sprijin formaţiei — îşi poartă roadele.

ANTON ADRIAN SARVAŞ

Inflorirea vieţii muzicale în oraşele Iaşi şi Tg. Mureş

O dată cu reînceperea activităţii — întreruptă în timpul lunilor de vară — viaţa muzicală a căpătat la Iaşi un nou avînt, atît în domeniul creaţiei cît şi în cel al interpretării.

Compozitorii ieşeni grupaţi în Filiala Uniunii Compozitorilor, au creat noi lucrări vocale şi instrumentale. In fruntea acestei activităţi se află Achim Stoia, preşedintele Filialei Iaşi, care a realizat de curînd schiţa Suitei a III-a pentru orchestră, îmbogăţind totodată repertoriul corului de Stat „Gavriil Musicescu" cu trei cîntece noi intitulate cîntece de nuntă. Compozitorul C. I. Constantinescu a scris muzica pentru Teatrul de Păpuşi la piesele „Băiatul şi vîntul" şi „Albă ca zăpada", iar compozitorul Sorin Vînătoru, secretarul tehnic al Filialei Iaşi a terminat Suita I-a de cîntece pentru orchestră simfonică, precum şi piesele corale „Merişorul" şi „Trece Leana prin Livadă".

In acelaşi domeniu de activitate creatoare aduc contribuţii V. Ionescu Paşcani şi D. Chiriac, care culegînd folclor local, îl prelucrează pentru cor, iar Bernard Segal şi Fidel Moise adaptează muzică de scenă pentru Teatrul Evreiesc de Stat.

Paralel cu membrii Filialei ieşene îşi aduc contribuţia lor colaboratorii Eugen Isar şi Salo Ampel, care au creat lucrări vocale şi instrumentale ca : „Hai salcîm“ şi „Hora solemnă“ (Isar) şi „Dans simfonic“ (Ampel) şi altele.

Filarmonica de Stat „Moldova“ şi-a deschis stagiunea 1955—1956 — după un turneu de două săptămîni în oraşele şi centrele muncitoreşti din Moldova — prezentînd primul concert la 23 septembrie a.c., sub conducerea lui Achim Stoia, directorul filarmonicii locale. Corul de Stat „Gavriil Musicescu“ a dat primul concert la 5 octombrie prezentînd ca şi Filarmonica, o serie de spectacole educative şi colaborînd cu aceasta la concertul din 14 octombrie cînd, sub bagheta lui Emanoil Elenescu s-au executat „Dansurile polovţiene“ din opera „Kneazul Igor“ de Borodin şi piesa clasică „Aleluia“ de Haendel. Prof. George Pascu, dirijorul permanent al corului de stat „Gavriil Musicescu“, face cu regularitate prezentarea programelor la concertele simfonice şi de cameră.

Ansamblul popular de Stat „Doina Moldovei“ şi-a deschis stagiunea la 1 noiembrie a.c. cu un concert de muzică populară şi distractivă avînd ca dirijor pe Dumitru Popovici, iar ca solişti pe Ion Luican, Dumitru Cănănău şi alţii. Acest ansamblu trecînd de curînd ca formaţie populară a Filarmonicii de Stat „Moldova“, şi-a întocmit un plan bine studiat al pregătirii tehnice, sub îndrumarea colectivului de conducere al Filarmonicii. La 3 noiembrie a.c., ansamblul de Stat „Doina Moldovei“ a împlinit cinci ani de la înfiinţare, cunoscînd în acest timp o bogată activitate pe tărîm obştesc atît în oraş cît şi în regiune. In aceşti ani de rodnică existenţă orchestra şi soliştii au desfăşurat o muncă perseverentă pentru valorificarea folclorului nostru muzical şi popularizarea muzicii uşoare romîneşti, sovietice şi a ţărilor de democraţie populară.

Concomitent cu realizările formaţiilor profesioniste, se remarcă în oraşul Iaşi o vie activitate a echipelor sindicale de amatori, în fruntea cărora se află corul Direcţiei Regionale C.F.R., condus de Toma Carp şi corul Direcţiei P.T.T.R., condus de Sorin Vînătoru, cel de-al doilea dînd două concerte la Roman şi Bacău în cadrul Lunii Prieteniei Romîno-Sovietice, cu care prilej a înregistrat un succes deosebit, realizînd în acelaşi timp un rodnic schimb de experienţă cu echipele muzicale din aceste oraşe. In timpul „Decadei cîntecului şi jocului popular sovietic“, formaţiile profesioniste ca şi cele de amatori au desfăşurat numeroase programe muzicale în faţa a mii de oameni ai muncii. La această măreaţă acţiune culturală de masă au adus contribuţia lor şi alte echipe mai mici ca : ETACS, Fabrica de ţigarete, Ţesătura etc. Echipele artistice de amatori sînt sprijinite pe plan local şi de Casa regională a creaţiei populare, care prin organele sale de specialitate îndrumează munca echipelor şi contribuie la îmbunătăţirea calităţii lor artistice prin cursuri, conferinţe, repetiţii model şi schimburi de experienţă. La studioul artistului amator înfiinţat în toamna acestui an, se fac vizionări de spectacole urmate de discuţii, astfel încît cel de-al IV-lea concurs pe ţară să găsească echipele cît mai bine pregătite. Oraşul Iaşi a fost vizitat în această perioadă de Filarmonica Cehă şi Ansamblul artistic al Filarmonicii de Stat din R.P. Albania, precum şi de interpreţii sovietici Igor Oistrah şi Goar Gasparian. Spectacolele de neuitat date în Iaşi de solii artei care ne-au vizitat ţara, au contribuit în mare măsură la ridicarea nivelului tehnic şi artistic al formaţiilor şi soliştilor din oraşul Iaşi.

CRONICAR

*

Şcoala Populară de Artă din Tg. Mureş a căpătat prin restructurarea întregului învăţămînt şi a programei analitice, un nou profil, preocuparea primordială a ei fiind promovarea artei în masa largă a poporului.

Anul acesta au fost mobilizaţi pentru examenul de admitere, peste 600 de candidaţi aflaţi în cîmpul muncii şi peste 300 copii de şcoală. Din acest număr au fost admişi 253 adulţi, dintre care 76% muncitori şi 24% funcţionari, precum şi 160 şcolari. In total, un număr de 413.

Şcoala are următoarele secţii:

Dirijorii de cor. Elevii acestei secţii în număr de 21, dintre care 2 funcţionari şi restul muncitori, vor fi instructorii de mîine ai corurilor muncitoreşti din fabrici, uzine şi alte instituţii.

Canto, cu 38 elevi, unde s-au înscris elementele ce s-au distins la concursurile de solişti ale echipelor culturale şi care, cu vocile cultivate, vor da un ajutor preţios şi corurilor instituţiei unde lucrează.

Compoziţie, cu 14 elevi.

Instrumente : pian, vioară, violoncel, contrabas, acordeon şi instrumente populare, cu 66 elevi, iar la diferite instrumente de suflat, 18 elevi. Acestea constituie viitoarele elemente care vor alcătui în primul rînd orchestrele şi fanfarele muncitoreşti.

Arta dramatică cu 34 elevi, care vor învăţa arta teatrală şi modul cum se pune în scenă o piesă de teatru.

Dansuri populare cu 62 elevi, a căror menire va fi să menţină şi să răspîndească minunatele şi bogatele noastre dansuri naţionale.

Arte plastice, cu 30 elevi.

La cursurile prin corespondenţă sînt înscrişi 25 elevi.

De unde în anii precedenţi, procentul elevilor adulţi era numai de 5% şi restul copii, acum acest raport s-a schimbat în favoarea elementelor aflate în cîmpul muncii.

Concertul de deschidere al Filarmonicii de Stat din Tg. Mureş a cuprins următorul program: Uvertura festivă de N. Buicliu, Dansurile din Galanta de Zoltan Kodály, Concertul în

sol minor pentru orgă şi orchestră de Rheinberger, solist fiind tînărul organist M. Kozma — solistul Filarmonicii — şi Simfonia fantastică de Berlioz. Dificultăţile de ordin tehnic şi de interpretare din piesa „Dansuri din Galanta" au fost rezolvate în mod satisfăcător ; fără îndoială însă că punctul culminant al concertului a fost atins în interpretarea Simfoniei fantastice.

In afară de concertele simfonice obişnuite, Filarmonica din Tg. Mureş s-a deplasat la 1 octombrie 1955, la Cluj, unde a prezentat programul concertului de deschidere a stagiunii (cu excepţia Concertului pentru orgă, în locul căruia s-a executat Concertul pentru violoncel şi orchestră de Haydn, solist violoncelistul R. Aldulescu), iar în cadrul Lunii Prieteniei Romîno-Sovietice s-a deplasat în mai multe uzine, organizînd concerte pentru muncitori.

Ne vom referi în cele ce urmează asupra concertelor date de formaţii aflate în turnee oficiale. Amintim în primul rînd colectivul Teatrului şi Orchestrei de Estradă din Capitală, care prin concertul dat la Tg. Mureş în seara zilei de 14 septembrie a.c., a prezentat publicului nostru cele mai recente creaţii din genul muzicii distractive. Cu acel prilej s-a putut constata că şi acest gen de muzică şi-a cîştigat un teren din ce în ce mai larg în rîndurile ascultătorilor noştri.

In programul acestui spectacol au fost interpretate creaţii ale compozitorilor noştri de muzică uşoară, cum sînt H. Mălineanu, N. Kirculescu, Şt. Kardos, precum şi ale tînărului compozitor P. Munteanu. In centrul admiraţiei publicului a stat măiestria de interpretare a cunoscutei cîntăreţe Maria Tănase.

Evenimentul culminant în viaţa muzicală a oraşului Tg. Mureş îi constituie desigur, vizita făcută la 24 septembrie, de Filarmonica cehă din Praga. Acest concert ne va rămîne ca o amintire de neşters.

Cu acel prilej, actualul dirijor al Filarmonicii din Praga, Karel Ancerl, în cadrul unui schimb de experienţă avut cu conducerea Filarmonicii din localitate, a împărtăşit cîteva constatări preţioase cîştigate în decursul bogatei sale cariere ca şef de orchestră. Oaspetele a ţinut să accentueze că procesul de dezvoltare a oricărei tinere formaţii simfonice este de neconceput fără ca aceasta să cuprindă în repertoriul său creaţii ale lui Haydn, Mozart, precum şi ale muzicii preclasice. Astfel de compoziţii sînt indispensabile tuturor orchestrelor simfonice, deoarece ele constituie adevărate „studii", prin repetarea cărora orchestra îsi păstrează mereu prospeţimea in interpretare. Referindu-se la metodele de lucru, Karel Ancerl a vorbit despre disciplina severă care trebuie menţinută în decursul repetiţiilor, pentru o folosire cît mai justă a timpului afectat pregătirii concertelor.

Acest scurt dar amical schimb de vederi, a fost foarte fructuos pentru noi.

In afară de Simfonia „Praga" de Mozart, interpretată cu limpezime şi căldură, ni s-a dat ocazia să cunoaştem două creaţii de seamă ale muzicii cehe şi anume : „Legenda" de Suk şi Simfonia a II-a în re minor de Dvorak.

Dirijorul concertului, Karel Sejna (dirijor secund al orchestrei), avînd sub bagheta sa cei 130 de instrumentişti valoroşi, s-a dovedit a fi un eminent interpret atît al muzicii lui Mozart cît şi al celei romantice.

Pentru prima oară de la înfiinţarea sa, Filarmonica de Stat din Arad ne-a vizitat oraşul, dînd în seara zilei de 26 septembrie a.c. un concert simfonic. Am fost plăcut impresionaţi şi am admirat tenacitatea şi voinţa de muncă a ansamblului, care a reuşit să grupeze un mănunchi de buni instrumentişti înjghebînd o orchestră simfonică.

Programul concertului, dirijat de N. Boboc, a cuprins : Uvertura „Prietenia popoarelor" de Glier, Rapsodia a II-a de George Enescu, Concertul nr. 1 pentru pian şi orchestră — solist V. Gheorghiu — şi Simfonia a V-a în mi minor (Din lumea nouă) de Dvorak. Am regretat că în programul concertului nu a fost inclusă şi Simfonia I-a de compozitorul N. Brînzeu, ştiind că pentru turneul său, Filarmonica din Arad avea pregătite două programe.

Relevăm atenţia şi disciplina instrumentiştilor care răspund la indicaţiile dirijorului şi prin aceasta contribuie în mod hotărîtor la munca de interpretare. O constatare mai puţin plăcută a fost aceea că, fie din oboseală, fie din cauza deficienţei diferitelor instrumente de suflat — sau poate din cauza acordajului, făcut superficial — atît în executarea primei părţi a programului (Uvertura şi Rapsodia), cît şi în executarea Simfoniei, s-au remarcat anumite lipsuri de precizie în intonaţia suflătorilor.

In turneul său oficial, Filarmonica „Banatul" din Timişoara a concertat la Tg. Mureş, în seara zilei de 26 octombrie 1955. In cadrul programului am avut prilejul să ascultăm doi valoroşi solişti : I. Voicu — vioară, care a interpretat Simfonia spaniolă de Lalo şi V. Gheorghiu — pian, care a interpretat Concertul pentru pian nr. 1 de Chopin.

Filarmonica „Banatul" este o formaţie simfonică în continuă dezvoltare. Ea cuprinde elemente valoroase, în frunte cu dirijorul M. Popa. O realizare de un nivel artistic a fost interpretarea Simfoniei I-a de Brahms, în care am putut constata cu satisfacţie nu numai omogenitatea întregului ansamblu, ci calitatea fiecărui compartiment al orchestrei.

In cadrul Lunii Prieteniei Romîno-Sovietice, au avut loc cîteva importante manifestări şi anume : două concerte simfonice ale Filarmonicii Regiunii Autonome Maghiare, cu concursul a doi solişti din Bucureşti : J. Hîrsu şi M. Katz, care au interpretat : Concertul pentru pian şi orchestră de Taktakişvili şi respectiv Concertul pentru pian şi orchestră de Ceaikovski. Tot în cadrul acestor manifestări, violonistul sovietic Igor Oistrah a dat un recital la Tg. Mureş, la 2 octombrie 1955. Am admirat talentul şi măiestria excepţională a acestui tînăr sol al artei sovietice, pe care publi-

cul l-a răsplătit cu călduroase și îndelungate aplauze.

La 3 octombrie 1955, orchestra simfonică a Filarmonicii „George Dima" din Orașul Stalin a dat un concert. Disciplina artistică, muzicalitatea și omogenitatea ansamblului, căldura și finețea cu care sînt expuse diferitele motive melodice, precizia în intonație, expresia și colorarea în pasajele solistice, sînt trăsături ce caracterizează acest colectiv. Toate calitățile orchestrei sînt puse în valoare de temperamentul viguros al eminentului dirijor D. Niculescu, artist emerit. Am ascultat: tabloul II din muzica pentru baletul „Cînd strugurii se coc" de Mihail Jora, urmat de concertul pentru vioară și orchestră de Beethoven — solist Ștefan Gheorghiu — iar în partea a doua a programului, Simfonia a V-a de Beethoven. Violonistul Ștefan Gheorghiu a concertat pentru prima oară în orașul nostru. Notăm că într-un interval de mai puțin de două luni, au concertat în orașul nostru, în total, șapte soliști, ceea ce a animat considerabil viața muzicală din Tg. Mureș.

N. V

MUZICIENII NOȘTRI PESTE HOTARE

China milenară — China nouă

de ARTA FLORESCU

Artistă emerită a R.P.R.
laureată a Premiului de Stat

Anul acesta mi s-a făcut cinstea de a fi desemnată ca reprezentantă a Republicii Populare Romîne în juriul pentru canto la Concursul internațional din cadrul Festivalului de la Varșovia. Cu acest prilej am avut bucuria de a aprecia — alături de ceilalți membri ai juriului — tinerele noastre elemente artistice.

Sub grija și îndrumarea forurilor conducătoare ale artei și culturii din țara noastră și a profesorilor lor, aceste valoroase mlădițe se dezvoltă tot mai înfloritor. Astfel, tinerii noștri cîntăreți s-au clasat la Festival imediat după Uniunea Sovietică, ceea ce a deșteptat în fiecare din noi o legitimă mîndrie. Acest important succes ținеam să îl reamintesc, în gîndul că o muncă serioasă și o dăruire neprecupețită a tineretului din Conservatoarele noastre pe tărîmul artei, îi va aduce în viitor noi izbînzi dintre cele mai frumoase.

La o săptămînă după sosirea în țară mi s-a încredințat misiunea de a merge la Moscova pentru a participa, cu modestele mele puteri, la sărbătorirea zilei de 23 August, urmînd ca după aceea să plec într-un turneu, mai lung, de concerte în R.P. Chineză. In zilele de 22, 23 și 24 August am dat la Moscova trei concerte în cadrul cărora am interpretat arii de operă din marele repertoriu clasic și lieduri de Ceaikovski, Rahmaninov, Șaporin, Haciaturian, Doluhanian, precum și lieduri ale compozitorilor noștri (George Enescu, Paul Constantinescu, Tiberiu Brediceanu, Mihail Jora, Alfred Alessandrescu, Radu Drăgan ș.a.). Sărbătorirea zilei de 23 August a avut loc în palatul „Sovetskaia" din Moscova și la recepție au luat parte personalități eminente ale vieții politice și culturale sovietice, precum și reprezentanții ambasadelor străine. Sărbătoarea a fost grandioasă și după cum a transmis Agenția americană „Associated Press" „Recepția de la Ambasada Republicii Populare Romîne la Moscova a fost cea mai remarcabilă recepție din ultimul timp, prin numărul de toasturi închinate între est și vest" (A se vedea „Scînteia" din 25 august 1955).

La scurt interval după aceea (27 august), am plecat împreună cu flautistul Dumitru Pop și pianista Ana Wiski — ambii din Cluj — spre Republica Populară Chineză. Această călătorie în îndepărtata Chină va rămîne una dintre cele mai frumoase amintiri din cariera mea artistică. Călătoria a fost făcută cu avionul în cele mai bune condiții. Plecați de la Moscova la orele 9 seara, ne aflam la orele 7 dimineața (28 august) în Ural, la Sverdlovsk. Aici climatul deja e altul. Este mai frig — preludiile continentului asiatic. In aceeași zi, la orele 3 după-amiază, atingeam Novosibirsk. In toamna timpurie, frigul se lăsa ca de iarnă. Apropierea de China începea să se facă simțită: l-am deslușit pînă și în pilaful ce ni s-a servit în restaurantul aerogării de către „Inturist" — serviciul turistic sovietic ce ne-a purtat tot timpul de grijă, pentru a nu ne lipsi nimic. De la Novosibirsk peisajul se schimbă. Apar mestecenii albi și lacurile pline de poezie ce amintesc decorurile lui Stanislavski din Evgheni Oneghin. Din loc în loc se înalță furnale. Toată Siberia duduie de ele. Seara, ajungînd la Irkuțk, constatam că la ceasornicele noastre (ora Bucureștiului) aveam o întîrziere de 6 ore! (Irkuțk are aceeași oră — Pekin ora Chinei). Ne aflam în plină taigă siberiană pe aeroport și vîntul răscolea ierburile din stepă cu un foșnet ciudat, captivant.

La Irkuțk este foarte frig (localitatea este vestită în lume pentru clima ei friguroasă) și sîntem doar în august! Pînă aici, escalele pe aeroporturi erau respectate cu rigurozitate. La Irkuțk escala e nelimitată — așteptîndu-se informațiile meteorologice privitoare la... buna sau reaua dispoziție a vestitului pustiu Gobi! Trece-

rea Baicalului o facem la 3500 metri înălțime. Baicalul este o minunată mare albastră și tot timpul cît am străbătut acest peisaj de vis, mi-a cîntat, în memorie, balada Siberiei din filmul cu Drujnikov...

Aspectul solului capătă după aceea o altă înfățișare. Zburăm spre sud, peste podișul înalt al Mongoliei, înspre Ulan Bator. Soarele este atît de dogorîtor, încît aburii ce se înalță de pe pămînt îți creează — cu complicitatea norilor ce își proiectează umbrele lor șăgalnice — miraje fantastice, adevărate fata morgana. Totul apare ca printr-o fină pulbere de aur...

Apropierea de Ulan Bator, capitala Republicii Mongole o sezisăm prin caravanele de cămile și cînd coborîm pe aeroport ne aflăm într-o altă lume: oamenii sînt mici de statură, au fața arsă, pînă în ridurile ce le-o brăzdează ; ochii le sînt repeziți spre tîmple, privirea ascuțită ; au o teribilă maleabilitate a membrelor și iau unele poziții închircite, de neimaginat, aducîndu-și cu ușurință un genunchi sub coapsă.

De la Ulan Bator care se află situat la o altitudine de peste 1.000 metri, începe vestitul pustiu Gobi peste care zburăm șase ore fără să zărim nici cel mai mic semn de viață pînă la Sen-Fain -Da, frontiera chineză. In curînd apare faimosul zid chinezesc, salutat de toată lumea cu o explozie de bucurie. Peisajul se schimbă cu totul. De la înălțime, apar, la sol, monticule țuguiate ce par uneori torturi bizare, de ciocolată. Zidul merge peste ele, străbătînd văi prăpăstioase și înălțimi nebănuite, în chip temerar și nebunesc. Este zidul care a ermetizat odinioară — putem spune pentru milenii — civilizația chineză. De fapt sînt mai multe ziduri, căci la interior apar altele, mai mici — o suită întreagă. Ne apropiem de Pekin. Avionul zboară acum mai aproape de pămînt care este cultivat în mici parcele — mica proprietate colaborînd strîns cu agricultura și comerțul socialist. Lanurile de orez par stratificate, prind relief și pămîntul e lucrat cu rafinamentul și minuțiozitatea obiectelor chinezești de lac.

La șase după-amiază aterizăm pe aeroportul de la Pekin. De-a lungul șoselei care ne poartă spre Pekin se făurește orașul nou, exterior, cu o universitate măreață, cu fabrici și blocuri muncitorești, cu impunătoare lucrări de urbanistică corespunzătoare vieții noi, actuale. Toți chinezii au înțeles imperativele momentului de față : dezvoltarea unei puternice industrii grele, atît de necesare prefacerii țării. Ceea ce te izbește din capul locului cînd iei contact cu viața chineză este permanenta goană după curățenie. China nouă își construiește astăzi o viață nouă, ștergînd cu hotărîre vestigiile unei dominații feudale, în care mizeria poporului era cruntă, indescriptibilă. O seamă de chinezi poartă pe față măști asemănătoare celor chirurgicale. Coaforii, bucătarii, pentru a nu mai vorbi de muncitorii de la cariere, toți au mască protectoare — pentru ei, ca și pentru cei cu care vin în contact. Despre molimi ca ciuma și holera, care odinioară făceau ravagii în sînul populației, azi nu mai poate fi vorba.

Pătrundem în vechiul Pekin, printr-o poartă imensă. Străduțele sînt înguste, casele ascunse de ziduri. La hotelul unde descindem, politețea, amabilitatea, grija de a ne simți cît mai bine, ne copleșesc. Este foarte cald și gheața este adusă în camere în hîrdaie anume, pentru ca alături de ventilatoarele neobosite, să aducă o răcoare plăcută. In cameră găsim flori, țigări, toc, cerneală, hîrtie de scris și... fructe : banane, ananași și altele. Translatoare în orice limbă, ne stau imediat la dispoziție. Toți au fost atenți față de noi, pînă în cele mai mici amănunte.

Nu am dat concerte chiar din primele zile. Ni s-a menajat o săptămînă de aclimatizare. In fiecare zi eram întrebați cu politețea chinezească proverbială, ce am dori să vedem, să vizităm. Vizitele pe care le-am făcut în Pekin s-au gravat adînc în memoria noastră. Sînt frumuseți nebănuite pe care trebuie să le descoperi pe îndelete, căci aici totul e discret, rafinat. Cele două palate, de vară și de iarnă, cuprind comori — de artă universală care ne-au uimit, adevărate muzee de o bogăție nemaiîntîlnită. Am fost conduși ca într-un vis frumos, pe scări de marmură, peste poduri și canale, pătrunzînd în pavilioane străjuite de dragoni fabuloși înfiorători și inofensivi. Uităm de noi în fața profuziei de fildeșuri sculptate de lacuri și porțelanuri realizate cu o dibăcie și cu un bun gust dezvoltate la maximum, printr-o tradiție milenară. Am trecut ca într-un caleidoscop vrăjit, prin parcul Pe-Hai și am vizitat Templul cerului, cel lamaist și Templul celor 500 de nohani — discipoli ai lui Buda...

Am vizitat apoi unele cooperative, mici întreprinderi de lucrări în fildeș, de stampe vechi și de kakemono-uri. Pretutindeni specialiști subtili se aplicau cu migală și răbdare să sculpteze în fildeș un leu sau o lăcustă, un buda sau o floare. Este o măiestrie artistică înaltă, un artizanat de mare clasă — care a dus la toate acele realizări minunate. Am stat și am admirat doi chinezi care sculptau, de șase luni de zile într-un fildeș de elefant, faimosul parc Pe-Hai. La mirarea noastră am fost lămuriți că lucrarea va mai dura încă... doi ani. Totul e făcut în liniște, cu discreție și cu o reticență care te cucerește. Nu există om care să țipe, care să ridice tonul în conversație ori care să se certe.

Muncitorul chinez are un pas de căluț, trotează. Și acest ritm l-am aflat de la cel ce aleargă cu cobilița de bambus, în pas săltat, mărunt și sacadat, pînă pe scenele unde am urmărit neuitatele spectacole de operă clasică, ce acordă toată importanța meritată lucrurilor din popor.

*

La Pekin am dat trei concerte, la Teatrul de operă. Sala cuprinde 1.200 locuri, dispune de o acustică perfectă — ca toate sălile de spectacol cunoscute acolo — întrucît opera clasică este, în teatrul chinez, un gen declamat-cîntat ce trebuie să se audă foarte bine. Scena era excepțional de

Artiștii romîni pe scena teatrului din Tien-Tsin

împodobită cu flori și în sală publicul îmbrăcat îngrijit, sta liniștit, răbdător. Cînd am apărut pe scenă și un crainic a făcut prezentarea au izbucnit în aplauze entuziaste și această atmosferă de voioșie pe care ți-o creează dinainte, îți dă mult avînt.

In recitalele date, bucățile vocale au alternat cu cele instrumentale, pentru flaut. Astfel la primul concert eu am cîntat „Dragostea mea" un chanson din veacul al XV-lea și „Danza" de Durante — bucăți preclasice care au plăcut mult ascultătorilor chinezi. După ce flautistul Pop a interpretat Siciliana de Paradisi, Andante de Bach, Menuetul de Beethoven și Andante și Presto de Weber, am revenit cu Serenada de Schubert, Stelele de Ceaikovski, Cîntec spaniol de Delibes și o arie din „Manon" de Massenet.

A urmat la flaut „Habanera" de Ravel, „Clar de lună" și „Micul negru" de Debussy, apoi din nou voce: „In noaptea tainică" de Rahmaninov, „Copile drag" de Glier, cîntec de Doluhanian și Aria lui Cio-Cio-San. Aceasta a constituit prima parte a programului, căci aici concertele sînt lungi, durează cel puțin două ore. In partea a doua a programului am interpretat numai muzică romînească: „Cînd perdeaua dragii mele" (Alfred Alessandrescu), „Prin pădure" (Silvestri), „Cîntec de adormit Mitura" (Paul Constantinescu), „Mîndro, mîndrulița mea" de Montia, „Crizanteme" de Sabin Drăgoi, „Doină și joc" de Brediceanu și „In Bucureștiul iubit" de Vescan. La flaut: Cantabile și presto (George Enescu), Balada (Ciprian Porumbescu), Dans țărănesc (Const. Dimitrescu), Scenă pastorală (Elinescu), Hora staccato (Dinicu), Torcătoarea (Radu Drăgan).

Publicul chinez este pretențios. Îi place mult tot ceea ce reprezintă finețe, gingășie. Nu se lasă impresionat niciodată de acute lung ținute și mai puțin de efecte ușoare, de suprafață. Dacă muzica le place, aprobă cu următoarele silabe scandate în continuu: Ha — la — li, la care jumătate din sală răspunde în cor: Ha — la — li — po. La solicitările sălii am oferit totdeauna multe bisuri, care ar fi putut să reprezinte încă o jumătate de concert. Subliniez cu bucurie faptul că muzica noastră romînească a plăcut foarte mult, în special ritmurile specifice unor cîntece populare de joc, în cinci și în șapte timpi, care se află și în muzica chinezească.

S-a bucurat de un mare succes cîntecul chinez „Lan — Hoa — Hoa" (Floare albastră) — aranjament făcut de noi pentru voce, flaut și pian și pe care îl cîntam în limba chineză — învățată cu binevoitorul ajutor al ambasadei romîne din Pekin; de asemenea, cîntecul chinez „Maila" de Ting-Te — învățat la Varșovia de la studenta chineză Lo-Sing-Tiu și pe care la Tien-Tsin am avut plăcerea să o recunosc cînd mi-a oferit flori pe scenă. Bineînțeles, toată lumea din sala de concert aflase dinainte despre acest lucru.

Scena a fost pur și simplu inundată la sfîrșitul concertului nostru de flori. In culise, care fuseseră în mod special capitonate cu mătase, se afla la dispoziția noastră suc de ananas, fructe, talc mentolat, gheață, ventilatoare pretutindeni. O lume întreagă se interesa de noi și ne întreba cu multă curtoazie, cum ne simțim.

In seara următoare (8 septembrie) am dat al doilea concert într-o sală asemănătoare cu sala „Patria" din București, în fața unui public de muncitori. Ei au manifestat față de noi aceeași dragoste și căldură, dovedind gust și înțelegere pentru muzică. Al treilea concert dat pentru publicul ambasadelor străine s-a bucurat de aprecieri măgulitoare în ceea ce privește ținuta-i artistică.

*

Primul oraș pe care l-am vizitat după Pekin a fost Șanhai, unde am ajuns după o impresionantă traversare, cu ferry-boat-ul, a vestitului fluviu Ian-Te-Kiang. Imensul port de la Marea galbenă cu blocurile și cluburile sale uriașe, alături de șampan-urile acostate la cheiuri — acele mici ambarcații pe care familii întregi de chinezi săraci se năștean și tot acolo mureau — este o ilustrație tipică a regimului colonialist de odinioară, cu bolile și mizeria-i socială. Azi boli nu mai sînt și viața înfloritoare a Chinei noi se simte pulsînd pretutindeni.

La 14 septembrie am dat un concert în Cetatea Universitară a Conservatorului, recent construită, în apropierea Șanhai-ului, pentru profesorii și studenții ce locuiesc acolo și care ne-au făcut o foarte frumoasă primire. La Șanhai am avut prilejul să îl cunosc și pe compozitorul Ting-Șeng-Te, autorul cîntecului Maila, care mi-a mulțumit călduros pentru popularizarea lucrării sale. Timp de o săptămînă am avut întrevederi zilnice cu studenții, cărora le-am dat lămuriri cu privire la anumite probleme de emisiune vocală, de frazare, de interpretare.

La 16 septembrie, am concertat împreună cu Filarmonica locală. Orchestra este alcătuită din instrumentiști tineri, care muncesc cu rîvnă, dornici să-și îmbogățească repertoriul. Aici, un asemenea concert vocal-simfonic nu este privit în accepțiunea noastră, adică un concert simfonic

și, pe alocuri, două sau trei arii de concert, ori din opere, interpretate de un solist vocal. Concertul este pur și simplu al solistului vocal, care ocupă tot programul. Pentru că nu dispuneam de materialul simfonic care să susțină un asemenea concert în întregime, am cîntat în prima parte acompaniată de pian, iar în partea a doua cu orchestra.

La Șanhai am dat în total patru concerte, în patru zile consecutive cu participarea permanentă și a flautistului Dumitru Pop. Și aici, ca pretutindeni, casele de artă națională, expozițiile de porțelanuri, jaduri și fildeșuri sculptate, uimesc prin frumusețea de o atît de originală fantezie a artei chineze și care oglindește bogăția spirituală a acestui mare popor.

Înainte de a părăsi Șanhai, am asistat la reprezentarea operei „Toamna pe rîu" — o operă din provincia Seciuan. Am găsit acest spectacol care se joacă în genul teatrului popular *comedia del arte* plin de interes pentru noi, în ceea ce privește mișcarea scenică, personajele, machiajul.

La Han-Geu, localitate superbă și loc încîntător de recreație și odihnă, cu un peisaj de basm (ea aflîndu-se situată pe un lac artificial ce comunică cu marea) am aflat, de asemenea, o veche și bogată tradiție de teatru. La Han-Geu reprezentarea poveștii feerice „Furtună în cer" ne-a dat prilejul să admirăm pe celebrul artist Sun-Il-Kun. Evoluțiile lui în scenă sînt extraordinare. El este un incomparabil mim, face balet acrobatic și în același timp cîntă și declamă.

În China sînt opere cu tradiție milenară, cunoscute din tată în fiu și publicul își adoră artiștii săi preferați. El savurează jocul, bătăile în scenă, arta grimei. Tot la Han-Geu am luat cîteva lecții deosebit de importante pentru mine, de la maestra de machiaj a Teatrului popular. Am învățat o nouă manieră de machiaj, cu podul palmei și o tehnică nouă de aplicare a culorilor, ca și de execuție a coafurii. Am învățat, de asemenea, mersul specific, și bătaia evantaiului printr-o mișcare repede, cînd evantaiul pare agitat ca un fluturaș. Aceste lecții le voi folosi pentru a da o expresie cît mai veridică lui Cio-Cio-San.

Tot la Han-Geu am aflat, din gura oamenilor chinezi de teatru, străvechea „Poveste a prințului Kalaf" care l-a inspirat pe Puccini pentru opera sa Turandot.

După ce am vizitat vestitele țesătorii de mătase și minunatele împletituri realizate cu o mare artă din simple paie, după ce am admirat evantaiurile și umbrelele celebre pretutindeni, am plecat, în sud, la Canton. Am mers îndelung cu trenul a cărui bună întreținere ne-a impresionat: din jumătate în jumătate de oră se curăță pe jos iar ferestrele sînt șterse la fiecare stație. De la Han-Geu la Canton îți dai seama de pămîntul Chinei — uneori de o culoare roșcată neverosimilă — ca și de munca de pe plantațiile de bananieri și ananas, atît de verzi și de luxurianți, în contrast izbitor cu terenul.

La Canton este foarte cald. Lumea umblă îmbrăcată în haine de siré — o țesătură ușoară, de culoare neagră. Oamenii sînt mai mititei — oamenii tropicelor. Dormim la hotel sub apărătoare de țînțari și — atenție delicată — la etajul cel mai de sus, căci acolo țînțarii ajung mai greu...

Am dat două concerte la 26 și 27 septembrie, în sala teatrului. Publicul, foarte primitor.

La Canton am vizitat o celebră grădină de fructe tropicale. Canton este renumit și pentru fildeșurile sale, pentru sculpturile sale splendide, mici, fine.

Ne-a impresionat profund vizita pe care am făcut-o la muzeul primei Universități de Partid. Străbatem săli de o austeritate severă, în care stăruie atmosfera muncii dîrze și sobre dusă de conducătorii Chinei noi, care au trecut pe aici. Tot aici Mao-Tze-dun a fost primul învățător. Directorul școlii ne dă toate lămuririle și ne explică îndelung caracterul muncii socialiste în Republica Populară Chineză.

*

La 28 septembrie ne aflăm din nou la Pekin, pentru a participa la sărbătoarea națională de la 1 octombrie. A fost una dintre cele mai grandioase desfășurări de forțe populare la care am asistat vreodată. Este greu de imaginat bogăția costumelor, a florilor și culorilor, entuziasmul indescriptibil al manifestanților și dragostea nețărmurită față de conducătorul poporului, făurarul minunat al Chinei noi, Mao-Tze-dun. Era prima zi cînd în armată se acordau gradele și a cest eveniment a mărit caracterul sărbătoresc al manifestației.

Ni s-a făcut cinstea de a fi invitați seara, la recepția dată de ministrul de externe Ciu-en-Lai. Niciodată nu am fost în mijlocul unei reuniuni atît de fastuoase, ca aceea de la Hotelul Pekin, unde a avut loc recepția. Lumina unor plafoniere imense inunda arabescurile decorațiunilor chineze cu culori pastelate, ca din vechi stampe, precum și oaspeții pe fețele cărora nu se citea decît bucuria. — O muzică discretă alterna cu

Intr-o grădină din Han-Geu

cîntece populare şi cu mici piese din clasicii şi preclasicii chinezi, deosebit de apreciate. Ministrul Ciu-En-Lai se apropia cu o rară afabilitate, pe rînd, de fiecare; era foarte bine informat cu cine vorbeşte şi pentru fiecare avea un cuvînt bun.

Preparaţii culinare de-o bogăţie şi varietate inedită — (bucătăria chinezească este cea dintîi din lume), fructe şi băuturi de tot soiul, se aflau la discreţia oaspeţilor. Recepţia a fost strălucită şi scurtă: o oră şi jumătate.

In timpul şederii la Pekin am asistat şi la un spectacol de operă clasică chineză „Beţia frumoasei", jucat cu celebrul Mei-Lan-Fan, care e socotit drept cel mai mare artist al Chinei. Rareori mi-a fost dat să urmăresc un joc atît de fin, atît de discret, de nuanţat, ca acel al lui Mei-Lan-Fan. El joacă îndeobşte roluri în travesti, urmărind totdeauna finisajul desăvîrşit al detaliului de expresie.

La 30 septembrie am făcut imprimări la Radiodifuziunea chineză — construcţie nouă care în anii puterii populare a fost prevăzută cu cel mai modern utilaj. Ni s-au oferit în dar benzile de magnetofon cu imprimările de la concertele noastre şi pe care le-am adus în ţară.

Ultimul oraş vizitat a fost Tien-Tsin. Oraş foarte frumos şi întins, cel mai important centru muzical al Republicii Populare Chineze. Aici se află un conservator istoric unde am avut prilejul să îl cunoaştem pe cel mai de seamă compozitor actual Liu-Dzî — care este şi directorul instituţiei. Şederea în Tien-Tsin, contactul cu muzicienii chinezi şi acea primire afabilă, prevenitoare, de o efuzie sentimentală nespus de discretă — ne-au lăsat impresii neşterse. Am primit cu drag lucrările pe care mi le-a oferit compozitorul Chiang-Ting-Hsien. Pe acestea le-am cîntat în concertele date la C.C.S. şi la Dalles şi ele sînt cîntate, de asemenea, şi de studenţii din clasa mea de canto, de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu".

După un concert dat în ziua de 13 septembrie sub auspiciile Ambasadei Romîne la Pekin, la care au luat parte fruntaşii vieţii artistice chineze şi corpul diplomatic, am plecat spre ţară.

Doresc să îmi exprim, atît eu cît şi tovarăşii cu care am fost laolaltă, sentimentele de profundă gratitudine faţă de partid, care ne-a dat putinţă să facem această călătorie atît de bogată în roade. Am cunoscut o mare ţară şi un mare popor, cu o cultură milenară. La rîndul nostru ne-am străduit să facem cunoscută muzica poporului romîn şi schimbul acesta de experienţă îl socotesc de cea mai mare importanţă pentru cunoaşterea şi preţuirea reciprocă, pentru legăturile de prietenie dintre ţara noastră şi marea Republică Populară Chineză, pentru întărirea păcii şi prieteniei în lume.

Presa dn R. D. Germană despre turneul artiştilor Ioana Nicola şi Octav Enigărescu

In cursul lunii octombrie un grup de muzicieni romîni — alcătuit din soprana Ioana Nicola, artistă emerită a R.P.R., laureată a Premiului de Stat, baritonul Octav Enigărescu, laureat al Premiului de Stat şi pianistul Radu Negreanu — a întreprins un turneu în R. D. Germană obţinînd frumoase succese într-o serie de oraşe ca Berlin, Leipzig, Rostock, Dresda.

Presa germană a publicat o serie de materiale cu acest prilej. Astfel despre Ioana Nicola ziarul berlinez *„Neues Deutschland"* din 5 noiembrie 1955 arăta:

„...Ioanei Nicola, prima solistă a Teatrului de Operă şi Balet din Bucureşti, i se prevede un mare renume. Este un puternic temperament scenic — ceea ce se remarcă din maniera în care a interpretat ariile de operă şi a stabilit contactul cu publicul — şi pe deasupra o capacitate de prim rang, care prin strălucirea vocii sale de soprană, reaminteşte arta înfocată a compatrioatei ei Viorica Ursuleac. Indeosebi în ariile Anei din Don Giovani şi Leonorei din „Fidelio", interpretarea ei s-a ridicat la un nivel deosebit".

Iar în *„National-Zeitung"* din 3 noiembrie 1955 se putea citi":

„...Ioana Nicola, a plăcut cel mai mult în ariile Donei Ana din Don Giovani de Mozart şi ale Leonorei din Fidelio de Beethoven. Aci vocea ei de soprană dramatică a atins o tensiune în care s-a detaşat mai cu seamă elementul emoţional în redarea acestor două roluri de operă".

Ziarul *„Leipziger Volkszeitung"* din 16 octombrie 1955 scrie:

„...Dacă s-a afirmat şi a putut înscrie un remarcabil succes, aceasta se datoreşte mijloacelor superioare vocale, ale acestei cîntăreţe şi organului său vocal cu ample rezonanţe. Ioana Nicola nu a avut forţă de convingere numai din punct de vedere vocal, ci chiar din punct de vedere interpretativ, fiind o Mihaelă, a cărei simplitate şi candoare de ţărăncuţă, s-a simţit în fiecare gest"

Iar în *„Demokrat-Tageszeitung"* din Rostock, se putea citi la 24 noiembrie 1955:

„...Interminabilul succes s-a datorit artistei romîne ca şi tenorului Georg Gutzmer, care a purtat pentru acea seară rolul lui Florestan. Bucuroasă şi fericită de nemaivăzutul succes, cîntăreaţa romîncă a împărţit florile ce i s-au înmînat întregului ansamblu, orchestrei şi publicului...".

„...In această cîntăreaţă dramatică, care a interpretat rolul titular din opera „Fidelio" de Beethoven, am cunoscut un glas cu strălucire metalică îmbinată cu o extraordinară forţă şi o mare întindere. Ea şi-a stăpînit marea arie de bravură nu numai din punct de vedere tehnic, ci şi ca expresivitate şi a crescut în întruchiparea rolului ei, mai cu seamă în scena închisorii, unde a ajuns la cea mai înaltă culme".

Tot la Rostock a apărut în *„Norddeutsche Neueste Nachrichten"* din 26 octombrie 1955 o cronică din care spicuim:

„...In Ioana Nicola, premiantă a Concursului Internaţional de la Praga, laureată a Premiului de Stat, artistă emerită a R.P.R., şi primă solistă a operei de Stat din Bucureşti, locuitorii Rostockului au cunoscut o tînără soprană, care prin căldura, armonia, puterea de expresie şi întinderea glasului, poate fi numită de-a dreptul ideală.

...Cîntul şi jocul ei au făcut o im-

presie zguduitoare, nu numai spectatorilor, dar chiar şi asupra partenerilor ei din Rostock, care au fost subjugaţi de admirabila tînără romîncă şi s-au lăsat antrenaţi în jocul şi cîntul comun spre cea mai înaltă realizare".

*

Despre Octav Enigărescu se putea citi în *„Leipziger Volkszeitung"* din 16 octombrie 1955 :

„...Cu apariţia sa simpatică, cu jocul său decent, şi mai cu seamă cu minunatele sale mijloace vocale, Enigărescu şi-a cucerit un succes cum rar se întîlneşte.

Cu toate că a cîntat totul în romîneşte, el s-a asimilat perfect cu desăvîrşita pereche de cîntăreţi din Leipzig, Elisabeth Rose (Leonora) şi Ernst Gruber (Marico), ca o a treia stea a acestui terţet de stele dramatice, dar i-a şi sporit efectul prin văpaia reţinută a temperamentului său".

Iar în *„Sächsische Neueste Nachrichten"* din 23 octombrie 1955 se arată :

„...A fost o sărbătoare a vocilor frumoase şi a pasiunilor dramatice. Laureatul Premiului de Stat, Octav Enigărescu a cîntat rolul contelui de Luna. Apariţia sa bărbătească plină de tinereţe şi forţă, jocul său complet şi pasionat, vocea sa de bariton nobilă, minunată, omogenă şi expresivă a stimulat vizibil pe artiştii noştri spre realizări deosebite".

„Sächsisches Tageblatt" din Dresda scrie la 25 octombrie 1955 :

„...Am avut ocazia să cunoaştem aci o personalitate, care cîntă cu mult bun gust şi dispune de tot atît de multă sensibilitate artistică. Aceste impresii pozitive au fost sprijinite de apariţia scenică foarte potrivită a rolului, ca şi de vocea de bariton întemeiată pe o cultură muzicală italiană. A fost o realizare unitară, clar expusă şi convingătoare, în sensul manifestării genului de operă italiană. Sperăm ca drumul său să-l readucă cît mai curînd pe acest artist la Opera de Stat din Dresda".

Tot la Dresda a apărut în *„Die Union"* din 26 octombrie 1955 :

„...Această strălucită apariţie scenică predestinată pentru rolul jucat, s-a îmbinat cu un stil muzical nobil de o veritabilă manieră de bel-canto. Vocea sa este minuită cu inteligenţă în fiecare frază şi cu un bun gust desăvîrşit, iar din punct de vedere al jocului scenic, oaspetele s-a integrat perfect în ansamblu şi a fost viu sărbătorit după încheierea spectacolului.

Ziarul *„Neues Deutschland"* din 5 noiembrie scria :

„...Tînărul bariton Octav Enigărescu de la Teatrul de Operă şi Balet din Cluj, s-a impus prin splendoarea metalică a glasului său. „Credo" din Othello de Verdi şi cîntecul de pahar din Hamlet al lui Thomas, au constituit punctele culminante ale forţei sale de creaţie. „Cavatina" din Bărbierul a dovedit flexibilitatea de virtuoz a baritonului. Enigărescu ca şi partenera sa ne-au fermecat printr-o serie de cîntece populare romîneşti".

Iar *„National Zeitung"* din 3 noiembrie 1955 arăta :

„...Un punct culminant l-a constituit interpretarea de către Octav Enigărescu, a cîntecului de leagăn de Johanes Brahms. Cîntat într-o germană aproape fără accent străin, a bucurat în special prin căldura şi simplitatea creaţiei. Poziţiile înalte, rareori depăşind nuanţa de piano, au subliniat aici în mod cu totul deosebit înalta sa cultură muzicală şi o proeminentă bogăţie de simţuri. Nelimitata putere de creaţie a baritonului în genul dramatic, a dovedit-o „Credo"-ul lui Iago, din Othello, în timp ce în Cavatina lui Figaro, din Bărbierul lui Rossini, care a fost de asemenea cîntată în limba originală, a ieşit în evidenţă elementul comic cu multă naturaleţe".

In *„Neue Zeit"* din Berlin, la 4 noiembrie 1955 se putea citi :

„Foarte puternic a radiat fluidul teatrului la Octav Enigărescu, un bariton cu voce mare, a cărei încîntătoare tehnică de bel-canto, stă în slujba unui talent de creaţie plin de temperament şi a unei multilateralităţi de expresie. Frapantă a fost trecerea de la lied la arie. In cîntecul de pahar al lui Hamlet din opera cu acelaşi nume a lui Thomas, în „Credo" din Othello şi în celebra Cavatină a Bărbierului lui Rossini, artistul a fost în elementul său şi a entuziasmat prin arta sa de caracterizare vocală şi dramatică".

In *„Neues Deutschland"* din 5 noiembrie 1955 se arată că la reuşita concertului *„a adus o valoroasă contribuţie acompaniatorul bucureştean, prof. Radu Negreanu".*

Recenzii

„Sovetskaia Muzîka" nr. 8 şi 9/1955

Cu prilejul împlinirii a cinci ani de la moartea lui Nikolai Iakovlevici Miaskovski revista publică studiul scris de Boris Asafiev în 1942 şi rămas inedit. In legătură cu decada artei şi literaturii băşchire care a avut loc la Moscova, apare un articol redacţional de analiză critică. Şi în numărul acesta, rubrica „Tribuna dinaintea Congresului" are un cuprins interesant. Dmitri Kabalevski semnează un important studiu intitulat „Despre individualitatea creatoare a compozitorului" iar E. Groşeva publică articolul „Compozitorul şi teatrul de operă". La rubrica „Problemele moştenirii" se încheie publicarea studiului lui Romain Rolland despre „Simfonia a IX-a de Beethoven", E. Rudakova analizează o cantată pe teme ruse — „Aurora" — de Rossini, I. Iampolski relevă activitatea primilor muzicieni ruşi care au călătorit în India, iar G. Ţshikvadze publică un articol despre muzicienii cehi în Georgia. „Teatrul muzical" se intitulează rubrica în care apar impresiile de ascultător ale criticului M. Sabinina despre turneul Teatrului Naţional din Praga la Moscova, cronicile despre montarea operei „Fra Diavolo" la filiala Teatrului Mare (de L. Poliakova şi L. Solovţova), cronicile despre o nouă operă a compozitorului estonian G. Ernesaks (de A. Vahter) şi despre opereta „Mademoiselle Nitouche" de Offenbach (K. Petrova), precum şi alte cronici de concerte. Rubrica „De peste hotare" cuprinde articole semnate de Aram Haciaturian („Intîlnire cu prietenii finlandezi"), David Oistrah („Concursul internaţional al violoniştilor de la Bruxelles"), Louis Durey („Muzica şi muzicienii Franţei"), Akiko Seki (din Japonia), Rubens Tedeschi (La „Scala" din Milano), Evan Senior (Anglia) ş. a. Vano Muradeli semnează un articol despre George Enescu (vezi „Muzica" nr. 7-8/1955).

În acest număr apare o bogată rubrică bibliografică etc.

Ca supliment se publică cantata „Aurora" de Rossini.

*

Numărul din septembrie al revistei se deschide cu un articol intitulat „Intîlnire cu muzicieni iubitori ai păcii", scris de D. Kabalevski în legătură cu Adunarea mondială pentru pace de la Helsinki. In continuare, se publică saluturi ale muzicienilor Claudio Santoro, Ana Stella Chic, Pat Ramsay etc.

„Inaintea decadei turcmene" se intitulează articolul în care compozitorul Veli Muhatov face o scurtă trecere în revistă a artei muzicale turcmene.

„Tribuna dinaintea Congresului" cuprinde articole ale cunoscutului compozitor de cîntece A. Novikov, ale tînărului dirijor Ghenadie Rojdestvenski, precum şi studiul „Legenda şi adevărul despre jazz" de V. Konen.

I. Vitolin publică articolul „Rainis în muzica letonă", iar I. Nestiev — „Karen Haciaturian şi simfonia sa". L. Kulakovski semnează articolul închinat jubileului de 35 de ani de activitate a muzicologului A. Alşvang.

Cu prilejul încetării din viaţă a lui I. O. Dunaevski se publică materiale necrologice.

Fiul marelui compozitor Rimski-Korsakov, întemeindu-se pe materiale inedite, publică la rubrica „Problemele moştenirii", un studiu intitulat „Principiile muzical-estetice ale lucrării „Bazele orchestraţiei" de N. Rimski-Korsakov." La aceeaşi rubrică Ivan Ivanovici Martinov semnează un articol despre Béla Bartók iar V. Protopopov dă la iveală noi materiale în legătură cu Glinka.

Viaţa de spectacole muzicale şi concerte a Uniunii Sovietice este bogat reprezentată în revistă: E. Groşeva scrie despre turneul operei din Novosibirsk la Moscova, M. Berko analizează succint montarea operei „Tania" de G. Kreitner la Sverdlovsk, iar K. Petrova prezintă spectacolul „Cîntă Stalingrad". Se face de asemenea prezentarea unei serii de concerte din stagiunea de vară. Despre viaţa muzicală apar şi o serie de corespondenţe de pe întinsul ţării.

La rubrica „Peste hotare" se publică „Impresii iugoslave" ale cîntăreţului I. Petrov, o cronică a lui George Léon despre concursul internaţional de pianişti „Marguerite Long", însemnări din Paris ale cunoscutei critice franceze Hélène Jourdan Morhange. Rubens Tedeschi scrie despre Titta Ruffo iar I. Iampolski despre Fritz Kreisler. Apar de asemenea alte materiale.

In numărul din septembrie al revistei se mai publică „Cronica", „Humoresca", iar ca supliment muzical piese pentru baian.

Metoda de vioară a lui Eugen Cuteanu

A apărut recent în Editura de Stat pentru Literatură şi Artă. Metoda pentru violină de Eugen Cuteanu, profesor la Şcoala medie de muzică din Timişoara. Lucrarea apare într-o nouă ediţie, complet revăzută, în excelente condiţii tehnice. Volumul cuprinde în cele aproape 100 pagini, circa 300 de exerciţii metodic orînduite, avînd în vedere cunoaşterea temeinică a celor patru coarde ale instrumentului, atît cît se cere după programa analitică în primul an.

In pedagogia noastră violonistică Eugen Cuteanu reprezintă linia unei tradiţii clasice, întemeindu-se pe principiul educaţiei muzicale a copilului, în primul rînd. Fără a neglija problemele tehnice care îşi capătă atenţia cuvenită atît la exerciţiile pe diferite coarde, cît şi în mecanica arcuşului, grija mare a autorului are în vedere varietatea muzicală a conţinutului. Această lucrare este un act de creaţie personală, inspirată de o tematică populară românească. In spiritul progresist al vremurilor noastre, piesele de muzică românească se completează cu melodii populare aparţinînd minorităţilor naţionale în R.P.R. şi cu scurte piese clasice, potrivite stadiului incipient în studiul violinei. Foarte sugestive sînt exerciţiile pentru două violine concepute de autor cu multă muzicalitate, cu pricepere aleasă a sonorităţii instrumentelor. In cursul desfăşurării progresive a exerciţiilor, apar scurte explicări teoretice — indicaţiuni sumare, privind atît problemele tehnice ale violinei cît şi cele muzicale generale. In afară de explicarea gamei majore şi minore naturale, autorul expune în anexă şi gamele populare, care se deduc uşor din contexte muzicale potrivite.

In activitatea educativă muzicală a ţării noastre, apariţia unei metode de vioară întemeiată pe muzica populară, constituie fără îndoială un eveniment deosebit. Metoda lui Eugen Cuteanu este rezultatul unei îndelungate practici pedagogice, ce se dublează cu valabile lucrări creatoare, care-l impun în viaţa muzicală. (In domeniul literaturii pentru violină, Eugen Cuteanu a creat în ultima vreme un concert de violină)

Avem nădejdea că acest frumos început pe care-l marchează apariţia volumului de bază al metodei de vioară va fi continuat prin redactarea metodei complete a studiului de violină.

LIVIU RUSU

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU
1

I. P. 2. 5064

„MUZICA“
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI CULTURII
Redacţia şi Administraţia:
Bucureşti, Strada Iulius Fucik nr. 6
Telefon: 1.33.61

INTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ nr. 2, Strada Brezoianu nr. 23—25, Bucureşti — c. 5064

Preţul lei 2,50